



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**Instituto de Ciências Humanas**  
**Departamento de Filosofia**

# **DENIS DIDEROT: REFLEXÃO ACERCA DO BELO E DA CRÍTICA DE ARTE**

**Orlando Nobre de Medeiros**

**Brasília - DF**

**2013**

Orlando Nobre de Medeiros

# **DENIS DIDEROT: REFLEXÃO ACERCA DO BELO E DA CRÍTICA DE ARTE**

Monografia apresentada ao curso de Filosofia da  
Universidade de Brasília – UnB, como requisito  
parcial para obtenção do título de Licenciado em  
Filosofia.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Priscila Rossinetti Rufinoni

Brasília - DF  
2013

*Dedico este trabalho a todos que se interessarem pelo estudo estético/filosófico  
na perspectiva do pensamento diderotiano, de modo particular  
a minha orientadora Profª Priscila Rufinoni.*

***Ao mesmo assunto.***

*Debuxo singular, bela pintura,  
Adonde a Arte hoje imita a Natureza,  
A quem emprestou cores a Beleza,  
A quem infundiu alma a Formosura.*

*Esfera breve: aonde por ventura  
O Amor, com assombro e com fineza  
Reduz incompreensível gentileza,  
E em pouca sombra, muita luz apura.*

*Que encanto é este tal, que equivocada  
Deixa toda a atenção mais advertida  
Nesta cópia à Beleza consagrada?*

*Pois ou bem sem engano, ou bem fingida  
No rigor da verdade estás pintada,  
No rigor da aparência estás com vida.  
(MATOS, 2012)*

## RESUMO

Essa pesquisa dedica-se à análise da concepção diderotiana do destino estético do conceito de belo no século XVIII, e à formulação da crítica de arte, portanto, prioriza analisar nas obras *“Tratado sobre o Belo”* e *“Ensaio sobre a Pintura”* a contribuição do trabalho filosófico estético de Denis Diderot para a reflexão acerca do belo e sua relação com a crítica de arte. Analisaremos o conceito de arte e sua relação com o belo e os aspectos introdutórios acerca do belo, para apresentar os pensadores contemporâneos à Diderot que na concepção do mesmo foram os que melhor refletiram acerca da temática. Em seguida, trataremos da crítica desenvolvida por Diderot acerca da concepção de belo desses autores e, elucidaremos aquilo que seja o belo diderotiano. Por fim, trataremos da atuação de Diderot nos Salões de Arte francês de 1765, apresentando suas análises dos quadros dos pintores Chardin, Greuze e Vernet com a finalidade de elucidar o trabalho de Diderot como crítico de arte e sua novidade à estética do século XVIII. Diderot conceitua belo como relação, afirma que é por meio da relação que se percebe a beleza do objeto, e formula um estilo literário próprio para descrever os quadros observados nos Salões de Arte, o que ocasionou uma revolução na crítica de arte do século XVIII.

**Palavras-chave:** Belo. Crítica de arte. Denis Diderot.

## **LISTA DE FIGURAS**

FIGURA 1 - Les attributs de la musique (Chardin) .....	35
FIGURA 2 - Jeune fille qui pleure son oiseau mort (Greuze).....	38
FIGURA 3 - Naufrage (Vernet).....	42

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 A NATUREZA DO BELO: QUESTÕES INTRODUTÓRIAS.....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 Relação entre arte e beleza .....</b>	<b>9</b>
<b>2.2 O belo .....</b>	<b>11</b>
<b>3 O BELO PARA DENIS DIDEROT .....</b>	<b>15</b>
<b>3.1 Autores da Idade Moderna que refletiram acerca do belo .....</b>	<b>15</b>
<b>3.2 A teoria do belo em Diderot.....</b>	<b>21</b>
<b>4 REFLEXÕES DE DIDEROT ACERCA DA PINTURA: O BELO E A CRÍTICA DE ARTE .....</b>	<b>29</b>
<b>4.1 Salões de 1765 e surgimento do livro “Ensaaios sobre a pintura” .....</b>	<b>29</b>
<b>4.2 A relação entre natureza e arte pictórica .....</b>	<b>31</b>
<b>4.3 Pintura de gênero versus pintura de história.....</b>	<b>36</b>
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>43</b>
<b>REFÊRENCIAS .....</b>	<b>45</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As investigações filosóficas estéticas têm como objeto de estudo o fenômeno artístico e a formulação de uma teoria geral das artes, esse ramo de estudo filosófico irrompe intimamente associada ao surgimento da concepção de indivíduo moderno refletindo acerca da singularidade que o sujeito estabelece em relação ao mundo e, portanto, da construção conceitual de uma realidade singular até a constituição de conceitos universais tais como os de belo, sublime, feio, pitoresco, natureza, entre outros; conceitos esses que sustentam a formulação de uma crítica artística. É de tal importância esse período histórico para a construção de uma formulação estética que se faz respeitável estudar o conceito de belo e a crítica de arte presente na obra de Denis Diderot.

O século XVIII foi de grande importância para o saber e a cultura, período de transformações no pensamento, surge assim um grande desenvolvimento acerca da arte e um modo diferente de expressar-se. Na história do pensamento percebe-se uma mudança de perspectiva, passando por um processo de transformações e adequação ao contexto histórico, por isso, faz-se importante analisar o que ocorreu no mundo da cultura especificamente no mundo da arte, demonstrando uma nova concepção de belo para a modernidade e a formulação de uma crítica de arte. Como um filósofo analisa as questões de sua época na tentativa de refletir acerca da realidade, Denis Diderot trabalha a problemática estética por meio da reflexão filosófica em suas obras. Sendo assim, a pergunta que norteará esta pesquisa será: Qual a contribuição do trabalho filosófico estético de Denis Diderot para a reflexão acerca do belo e sua relação com a crítica de arte?

Denis Diderot desenvolveu uma investigação filosófica estética acerca do belo que muito contribuiu com o saber e a cultura na idade moderna apontando-nos uma nova perspectiva no campo filosófico/estético com questionamentos que continuam dialogando e discutindo com a atualidade. Sua incipiente crítica de arte é caminho para o desenvolvimento da estética na modernidade, com embasamentos conceituais para suas análises de obras pictóricas. Suas obras nos revelam um panorama da situação em que se encontra a sociedade do século em que viveu, abordando em seus estudos o problema da moral, dos costumes e da organização social nos povos, porém apesar desta gama de interpretações deteremo-nos na questão estética do belo e da crítica de arte.

A presença da arte nas atividades humanas coloca-a sob um plano diferenciado acerca das demais atividades desenvolvidas pelo homem, pois a arte imbuída por questões da



essencialidade é propriamente dita expressão, criação e realização do novo, encontrando-se assim com a filosofia, expressa a ideia de belo e de simplicidade que fecunda a subjetividade humana; nesta perspectiva é essencial compreender o meio no qual a criação artística desvela-se enquanto sendo momento de reconhecimento e de recriação, pois todo ato humano é um ato criador, e esse será um dos argumentos de Denis Diderot nas suas reflexões acerca da pintura e da sua crítica de arte.

O tema em análise tem sua relevância porque o homem sempre se expressou de forma artística, por esse motivo no processo histórico do desenvolvimento humano surgem questionamentos propriamente relacionados à problemática estética acerca do Belo despontando de forma atenuante na crítica de arte da idade moderna. Denis Diderot procurará investigar acerca da natureza do belo a partir da problemática que pergunta se o belo é algo que existe em si mesmo ou se é produto da subjetividade humana, e apresentará em suas análises de obras pictóricas elementos que identificam o belo e dão um estatuto epistemológico a sua crítica de arte. O nosso estudo filosófico/estético terá como embasamento teórico os estudos apresentados por Denis Diderot identificando os elementos primordiais à compreensão do belo estético na Idade Moderna.

O século XVIII, devido ao seu contexto histórico (Revolução Industrial na Inglaterra - 1760, a Revolução Francesa - 1789, a consolidação do capitalismo industrial e liberal, a questão social etc.) é considerado um século revolucionário caracterizado por um grande desenvolvimento cultural, neste contexto nosso pensador desenvolve suas reflexões acerca do belo e da arte. Diderot tem uma gama de trabalhos estéticos que ajudam na reflexão do assunto tendo como pano de fundo a preocupação em discutir que espécie de confiança é possível depositar nos juízos críticos acerca da arte, delimitaremos nossa investigação na obra *“Tratado sobre o Belo”* e *“Ensaio sobre a pintura”*, expondo as principais ideias sobre a beleza e a formulação de sua crítica de arte.

## 2 A NATUREZA DO BELO: QUESTÕES INTRODUTÓRIAS

### 2.1 Relação entre arte e beleza

Ao trabalharmos a temática do belo estético faz-se essencial conhecermos o objeto de nossa pesquisa, ou seja, conceituar o que se entende por arte e consequentemente apontar a sua relação com o belo. Esta relação encontra-se expressa na “*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*” de forma que ao falarmos de arte estamos necessariamente falando da categoria do belo, e da intrínseca proximidade entre o artista e o observador.

Entra na categoria de arte todo objecto ou acto, realizado por uma ou mais pessoas, com o intuito de dar a outras pela emoção estética, ou sentimento da beleza. Daqui se conclue que a obra de arte supõe em primeiro lugar uma emoção ou idéia de beleza no espírito do artista, em segundo lugar, a concretização dessa idéia-emoção em forma sensível material, graças ao trabalho do artista; em terceiro lugar, a existência duma ou mais pessoas – os contempladores da obra de arte – capazes de receberem desta a emoção ou idéia de beleza que nasceu no espírito de artista e que êle desejou transmitir por meio da obra. Esta é, pois, um intermediário entre o artista e o espectador, contemplador ou apreciador de arte, pessoa sensível à beleza dela. (GRANDE, 19-- , p.406)

Dizer o que seja arte não é difícil, porém, conceituar claramente é um trabalho árduo e que demanda muito estudo, pois, existe um grande número de tratados sobre estética que analisaram este termo tentando-o conceituá-lo; como estes tratados na maioria das vezes são contraditórios, uma vez que se detiveram em um único aspecto da arte, não se encontrará uma definição aceita por todos os estudiosos deste campo teórico. O autor Jorge Coli, a respeito desta afirmativa, assegura que:

Deste ponto de vista, a empresa é desencorajadora: o esteta francês Étienne Gilson, num livro notável, Introdução às Artes do Belo, diz que “não se pode ler uma história das filosofias da arte sem se sentir um desejo irresistível de ir fazer outra coisa”, tantas e tão diferentes são as concepções sobre a natureza da arte. (COLI, 1982, p.07)

Convém apresentar a arte como uma manifestação da atividade humana, que desperta o sentimento de admiração, ou seja, por mais que não seja possível definir arte precisamente, esta noção de admiração ajuda pelo menos saber quais as coisas que correspondem a esta ideia. Não se pode negar a grande influência da cultura na arte, pois, é por meio desta forma de manifestação humana que a arte existe.

História da arte, crítica, museu, teatro, cinema de arte, salas de concerto, revistas especializadas: instrumentos da instauração da arte em nosso mundo. Eles selecionam o objeto artístico, apresentam-no ou tentam compreendê-lo – através deles a arte existe. São, como também arte, específicos e indissociáveis de nossa cultura. (COLI, 1982, p.63)

A arte enquanto expressividade é a dimensão que afeta o sentimento de acordo com a cultura, mas, o que é arte? Etimologicamente o nome arte deriva diretamente do termo latino *ars* (*artis*), que é equivalente ao grego *τεχνη*, tendo como sentido “um certo fazer, um certo sentir, como agrado ou como deleite deste saber e desse fazer resultante” (ANTUNES, 1989, p.472); o termo arte não indica diretamente a natureza da coisa, mas a sua propriedade, independente da sua perfeição; por isso é correto indicar o nome arte para designar uma coisa bem feita, ou seja, uma coisa feita com perfeição.

A partir do momento que o homem passou a entender arte como portadora de significados, o termo amplia suas notas e o significado etimológico fica incompleto, pois na acepção moderna, na qual o produto artístico transmite mensagem, percebe-se uma evolução semântica do termo arte, por isso temos as diferentes conceituações de arte. A arte adquire um sentido mais profundo, expressa um instrumento de prazer cultural de riqueza inesgotável, ela representa um espaço na cultura que denota emoções e intuições do homem, isso, porém, não significa que a razão deixa de intervir, pois ela está presente na fabricação do objeto artístico, mas em arte a razão é ultrapassada pelo sentimento.

A razão está assim intrinsecamente presente no objeto artístico, mas a obra enfeixa elementos que escapam ao domínio do racional e sua comunicação conosco se faz por outros canais: da emoção, do espanto, da intuição, das associações, das evocações, das seduções [...] O artista dá a perceber sua obra por modos que posso talvez nomear, mas que escapam ao discurso, pois, jamais deixarão de perceber ao campo do não racional. (COLI, 1982, p.105)

A produção artística é portadora de sinais (deixa marcas pela via não racional coletiva, social, histórica), tem a função de ensinar por meio do indizível, pois, os objetos artísticos despertam nas emoções e razão, os instrumentos pelos quais se apreende o mundo que nos rodeia, não por meio da explicação, mas pelo poder de “fazer sentir”. Há na obra de arte um conjunto de relações complexas com a capacidade de atingir a sensibilidade, o ser humano busca a arte justamente por causa desse prazer que ela imprime nele, transformando assim a sua relação com o mundo que o cerca.

A arte constrói, com elementos extraídos do mundo sensível, um outro mundo, fecundo em ambigüidades. Na obra há uma organização astuciosa de um conjunto

complexo de relações, um mundo único feito a partir do nosso [...], capaz de atingir e enriquecer nossa sensibilidade. Ela nos ensina muito sobre nosso próprio universo, de modo específico, que não passa pelo discurso pedagógico, mas por um contacto contínuo, por uma frequência que refina nosso espírito. (COLI, 1982, p.111)

Diderot está intrinsecamente ligado a dimensão artística, e esta relação da arte com a natureza será tratada em suas obras, principalmente a manifestação do belo por meio da arte, porém, vale à pena ressaltar que as primeiras teorias de Diderot foram emotivistas, ou seja, para o nosso filósofo a arte e a literatura existem para comover o homem levando-o à virtude, e neste processo valoriza a necessidade de espontaneidade do artista falando mais insistentemente de um “modelo interior” na mente do mesmo.

## 2.2 O belo

A arte foi apresentada como sendo atividade do ser humano, que expressa pela via não racional a sensibilidade presente nas relações; é a expressão material de algo, que manifesta os diversos graus de beleza dependendo do conhecimento e do sentido que se utiliza. Belo é precisamente aquilo que “tem forma perfeita e proporções harmônicas, que é agradável aos sentidos, elevado, sublime, bom, generoso, ameno, aprazível, sereno” (FERREIRA, 1975, p.196), todos esses adjetivos querem qualificar o belo, e por meio deles percebe-se a proximidade com a arte.

Qualidade atribuída a obras humanas – sendo discutível se se aplica também a natureza – que por isso são dotadas de caráter estético. [Esta qualidade de anuncia por meio de fatores subjetivos (emoção estética, sentimento e percepção do belo, e todos os fenômenos psicológicos ligados à sua criação) que levam a busca da definição das demonstrações concretas que os suscitam (a análise das obras de arte, conceitos de gosto, harmonia, equilíbrio, perfeição [...]). (FERREIRA, 1975, p.196)

Porém, definir o belo não é tão simples assim, precisamente no século XVIII as opiniões de Denis Diderot e Edmund Burke revelam a disputa pela subjetividade na dimensão estética, elucidando assim a postura clássica de um revolucionário como Diderot e a postura especulativa de um conservador como Burke (MONTERO PACHANO, 2006). A noção de belo é um tema que versa na história da estética entre objetividade e subjetividade, resultando no século XVIII na ideia de que o belo depende em grande escala do sujeito que o percebe.

A noção de belo tem sido um tema cuja cristalização se há debatido inconstantemente em torno das posições polares: objetividade e subjetividade. A persistência da primeira desde a antiguidade até o Barroco finalmente cedeu terreno

à segunda durante o chamado Século das Luzes, quando deixa de resultar da conexão óbvia da beleza com os critérios clássicos como a proporção, ordem e simetria. Toma força então a idéia de que o belo depende em maior medida do sujeito que o percebe. (MONTERO PACHANO, 2006, tradução nossa.).<sup>1</sup>

Na antiguidade um dos mais expressivos pensamentos acerca do Belo é o de Platão; este concebia a obra de arte como cópia do modelo prestigioso da beleza, desta forma, o belo presente na obra humana é simplesmente uma cópia de uma realidade suprema, aqui se entende como uma cópia que cada vez mais se distancia do original, ou seja, o modelo presente no mundo das ideias é o belo absoluto, ao ser plasmado pelo demiurgo na *khôra* (matéria) é uma cópia menos perfeita e o artista servindo-se da natureza para fazer sua obra, distancia-se cada vez mais do belo contemplado no hiperurânio<sup>2</sup>, que está presente em sua alma, logo, aquilo que se contempla como belo na matéria é reflexo de uma realidade maior que sensivelmente não pode ser captada, pois esta ideia só pode ser cognoscível pelo intelecto, porém há nela algo de belo.

[...] o artista [...] é aquele cujo espírito encerra um modelo prestigioso de beleza para o qual ele pode, como verdadeiro criador, voltar seu olhar interior; e, embora a perfeição total desse modelo não possa passar para a obra no momento da criação, esta deve no entanto revelar uma beleza que é algo mais que a simples cópia de uma realidade encantadora; embora dada apenas à nossa sensibilidade enganadora, e não obstante algo mais que o “puro reflexo” que só é fundamentalmente cognoscível pelo intelecto. (PANOFISKY, 1994, p.17)

Segundo VARES, Platão concebe a obra de arte como imitação da natureza (2010); o belo existe em si mesmo afastado do mundo sensível, residindo no mundo das ideias, desta forma, a ideia suprema da beleza pode determinar o que seja mais ou menos belo. O belo absoluto (a ideia real do belo) atrai muito mais nosso amor do que o belo das coisas terrestres (imitação do belo absoluto e arquétipo).

A concepção estética do Neoplatonismo concebe nas manifestações do belo a insuficiência de manifestar o plenamente superior, de modo que a beleza sensível representa

---

<sup>1</sup> La noción de lo bello ha sido un tema cuya cristalización se ha debatido inconstantemente en torno a dos posiciones polares: la objetividad y la subjetividad. La persistencia de la primera desde la antigüedad hasta el Barroco finalmente cedió terreno a la segunda durante el llamado siglo de las luces, cuando deja de resultar obvia la conexión de la belleza con criterios clásicos como la proporción, el orden y la simetría. Cobra fuerza entonces la idea de que lo bello depende en mayor medida del sujeto que lo percibe.

<sup>2</sup> Na filosofia platônica hiperurânio é o mundo das ideias, é o local onde as ideias habitam. Mundo que é parcialmente visível para as almas que estão desligadas do próprio corpo.

um reflexo da beleza invisível, e esta por sua vez, o reflexo da beleza absoluta; esta concepção de belo será trabalhada na idade média pela filosofia cristã.

Agostinho reconhece que a arte dá ao homem a capacidade de contemplar certo tipo de beleza, uma vez que ela reside no espírito do artista, porém, essa beleza visível é apenas uma faísca da invisível beleza, que está para além das almas, “[...] as “coisas belas”, aquelas que o artista pode conceber em seu espírito e tornar visível pelo trabalho de suas mãos, são derivadas dessa “beleza” que não podemos venerar nas obras de arte, mas somente além delas”, (PANOFSKY, 1994, p. 36) deste ponto de vista podemos afirmar que Agostinho simplesmente substituiu o espírito impessoal que o Neoplatonismo atribuía ao mundo, pelo Deus pessoal do cristianismo, adaptando-o à mentalidade contextual do mundo medieval.

Este filósofo concebeu a beleza como um todo harmonioso, isto é, como uma unidade de número, igualdade, proporção e ordem, sendo assim, a beleza do mundo não é mais do que o reflexo da suprema beleza de Deus de onde tudo emana. A partir da beleza das coisas podemos chegar à beleza suprema.

Não cumpre reconhecer que há, acima de nossos espíritos, uma certa unidade original, soberana, eterna, perfeita, que é regra essencial do belo, e que vós procurais na prática de vossa arte? Daí Santo Agostinho concluir, em outra obra, que é a unidade que constitui, por assim dizer, a forma e a essência do belo em todo gênero: *Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est.*<sup>3</sup> (DIDEROT, 2000, p.233)

A tese de que a arte imita a natureza, na Idade Média significa que arte e natureza são colocadas em paralelo, mas não em relação, isso significa que a arte não imita propriamente o que a natureza cria, mas trabalha da mesma maneira que a natureza: por meios e objetivos definidos, dando formas estabelecidas a matérias determinadas.

Podemos portanto concluir que, para a Idade Média, o obra de arte não resulta de uma expressão entre o homem e a natureza, conforme a expressão cara ao século XIX, mas da projeção na matéria de uma imagem interior. Essa imagem interior certamente não tem mais a significação da “Idéia”, que doravante tornou-se um termo técnico da teologia, mas ela pode ser comparada ao conteúdo desse conceito. (PANOFSKY, 1994, p. 44)

No Renascimento Italiano a arte tinha como característica principal a imitação da natureza, sendo assim, o pintor se apresenta como aquele que deve se colocar frente a um modelo, para que assim a obra de arte fosse uma reprodução quase que perfeita do mundo, “[...] o mérito revolucionário dos grandes artistas dos séculos XIV e XV fora trazer de volta o

---

<sup>3</sup> “Considero que a unidade é a forma de toda beleza.” (tradução nossa)

imperativo da “semelhança com a natureza” a uma arte “antiquada, puerilmente extraviada da verdade da natureza” e que se baseava apenas numa tradição continuamente retransmitida” (PANOFSKY, 1994, p. 46).

A ideia de belo está presente no espírito do homem, e é por essa faculdade que ele consegue reconhecer a beleza visível e pode julgá-la em função de uma invisível beleza, “[...] bela é a coisa que, na terra, está em harmonia mais completa com a idéia de beleza (e ao mesmo tempo com sua idéia própria), e reconhecemos essa harmonia relacionando a aparência sensível à “fórmula” conservada em nós.” (PANOFSKY, 1994, p. 56)

No Renascimento, a ideia de belo que o artista produz em seu espírito e imprime em sua obra provêm da natureza, ou seja, ela esta potencialmente nos objetos e só pode ser conhecida e realizada em ato pelo sujeito artista, esse reconhecimento dá-se pela experiência com a natureza, e a beleza espiritual se obtém não do acordo externo das partes, mas da síntese interior dos casos particulares.

A partir de agora, a idéia não “reside” ou não “preexiste” mais na alma do artista [...]; tampouco ela lhe é “inata”, conforme a expressão típica do Neoplatonismo; muito pelo contrário, ela “vem ao espírito”, “nasce”, e o “produto” ou uma “aquisição” da realidade, sendo realmente “modelada e esculpida”. Na metade do século XVI, difunde-se o hábito de entender por “Idea” a faculdade da representação, bem mais do que o conteúdo da representação artística, de sorte que a expressão equivale ao termo “imaginação” e se tornam possíveis figuras de linguagem [...] (PANOFSKY, 1994, p. 62).

No Renascimento os artistas adquirem a dimensão de verdadeiros criadores, concebem como a verdadeira arte aquela que foi criada unicamente para o deleite estético do ser humano, e não possui qualquer utilidade. O belo deixa de ser visto como algo em si.

### 3 O BELO PARA DENIS DIDEROT

#### 3.1 Autores da Idade Moderna que refletiram acerca do belo

Diderot na obra “*Tratado sobre o Belo*” discorre sobre alguns autores que refletiram acerca do belo, pois, segundo este filósofo as coisas pela qual o homem mais fala são justamente aquelas que ele menos conhece, desta forma todo mundo discorre sobre o belo, mas dificilmente saberá responder à pergunta: “o que é o belo?”. De forma geral as ideias acerca do belo versam sobre os seguintes pontos:

[...] admiram-no nas obras da natureza; exigem-no nas produções das artes; concede-se ou recusa-se esta qualidade a todo momento; entretanto, se se pergunta aos homens de gosto mais seguro e mais refinado qual é sua origem, sua natureza, sua noção precisa, sua verdadeira idéia, sua exata definição; se é alguma coisa de absoluto ou de relativo; se há um belo essencial, eterno, imutável, regra e modelo do belo subalterno, ou se ocorre com a beleza o mesmo que com as modas, vemos logo os sentimentos divididos, e uns confessam sua ignorância, enquanto outros se atiram nos braços do ceticismo. Como acontece então que quase todos os homens estejam de acordo que há um belo; que existam tantos entre eles que o sintam vivamente onde ele está e que tão poucos saibam o que ele é? (DIDEROT, 2000, p.231)

Far-se-á necessário traçar o pensamento daqueles que são considerados por Diderot como os que melhor escreveram acerca do belo, no “*Tratado sobre o Belo*” nosso enciclopedista apresenta Platão, que analisa aquilo que não é o belo e Agostinho, ressaltando a relação das partes como fundamento que forma uma unidade, sendo portanto, o distintivo da beleza; esses foram uns dos precursores da análise da beleza que influenciaram muitos pensadores os quais Diderot analisa em sua obra. Deteremo-nos no posicionamento de Wolff, Crousaz, Hutcheson, Shaftesbury e P. André que são contemporâneos à Diderot.

O filósofo Wolff<sup>4</sup> em seu pensamento afirma que existem coisas belas e feias, as primeiras são aquelas que nos agradam e a outra constitui as coisas que nos desagradam, portanto, desta premissa afirma-se que a beleza consiste na perfeição que tem como finalidade produzir prazer (gozo), porém, vale ressaltar que este filósofo apresenta dois tipos de beleza: a verdadeira que é resultado de uma perfeição real e a aparente que surge de uma perfeição aparente. Acerca desta afirmação de Wolff, Diderot apresenta o conflito no pensamento deste autor ao confundir beleza e prazer, demonstrando assim o ponto falho desta teoria:

---

<sup>4</sup> Christian Wolff nasceu em Breslau em 1679 e faleceu em Halle em 1754, filósofo alemão, sua doutrina apresenta um corpo doutrinário conhecida como racionalismo leibniz-wolffiano.



Que o Sr. Wolff confundiu o belo com o prazer que este ocasiona, e com perfeição, conquanto existam seres que aprazem sem ser belos e outros que são belos sem agradar; que todo ser é suscetível da extrema perfeição e que existem também os que suscetível da menor beleza: tais são todos os objetos do paladar e do gosto, considerados relativamente a estes sentidos. (DIDEROT, 2000, p.247)

Em sua análise Diderot apresenta brevemente o pensamento do Sr. Crousaz,<sup>5</sup> este afirma que dizer que uma coisa é bela significa perceber “[...] alguma coisa que aprovo ou que me causa prazer” (DIDEROT, 2000, p.234), ou seja, quando alguém, expressa a afirmação “isso é belo” exprime com esse termo a relação de um objeto com sentimentos agradáveis e, conseqüentemente, exprime uma ideia de aprovação, essa afirmação indica apenas o efeito que se experimenta na presença do belo, não se preocupando com a natureza do belo. O Sr. Crousaz apresenta cinco caracteres do belo: a variedade, a unidade, a regularidade, a ordem e a proporção; aqui se pode destacar certa contradição com o pensamento agostiniano, pois, se a ideia de unidade não engloba a variedade, a regularidade, a ordem e a proporção, então Agostinho na sua teoria acerca do belo, deveria explicitá-las, mas, se essas constituem notas da unidade, então, o Sr. Crousaz não deveria especificá-las, distinguindo-as da unidade. Diderot, apresenta o que o Sr. Crousaz entende por cada um dos termos que constituem os caracteres do belo:

O Sr. Crousaz não define absolutamente o que entende por variedade; ele parece entender por unidade a relação de todas as partes com um só objetivo; ele faz consistir a regularidade na posição semelhante das partes em si; ele designa por ordem uma certa degradação das partes, que é preciso observar na passagem de umas para as outras; e ele define a proporção, a unidade temperada de variedade, de regularidade e de ordem em cada parte. (DIDEROT, 2000, p.234)

Diderot critica essa definição que o Sr. Crousaz apresenta sobre o belo porque “[...] quanto mais multiplicava os caracteres do belo, mais o particularizava, e que tendo se proposto a tratar do belo em geral, começou por dar uma noção dele que é aplicável a algumas espécies de belos particulares” (DIDEROT, 2000, p.247)

Diferentemente do Sr. Crousaz, o Sr. Hutcheson<sup>6</sup> em seu pensamento acerca do belo, afirma que não é mais necessário perguntar-se sobre o que é belo, mas antes, o que é visível, ou seja, aquilo que o olho percebe claramente. Envolto por esse pensamento, o Sr. Hutcheson “[...] entende por belo aquilo que é feito para ser apreendido pelo sentido interno do belo.”

<sup>5</sup> Jean-Pierre de Crousaz (1663-1750), autor de várias obras entre as quais um *Traité du Beau* (1715).

<sup>6</sup> Francis Hutcheson (1664-1746) nasceu em Armagh (Irlanda do Norte), de pais escocês, estudou na Universidade de Glasgow, tornando-se mais tarde celebre professor de filosofia moral, na mesma universidade em que estudou.

(DIDEROT, 2000, p.234), desta perspectiva ele apresenta o sentido interno do belo como a faculdade, segundo a qual recebemos as noções de cores e de figuras, constituindo o que ele chama sexto sentido.

Para defender este posicionamento, o Sr. Hutcheson apresenta algumas questões: “Nossa alma [...] é passiva no prazer e no desprazer” (DIDEROT, 2000, p.235), isso significa que os objetos não nos afetam como desejamos, mas antes, alguns causam a impressão de prazer e outros de desprazer; “Não há talvez nenhum objeto que possa afetar nossa alma, sem ser para ela mais ou menos ocasião de prazer ou desprazer” (DIDEROT, 2000, p.235), o sentimento de prazer e desprazer nasce da contemplação da ideia que se apresenta ao espírito, esses sentimentos nascem da relação presente no objeto da ordem ou desordem, da simetria ou desarranjo, da imitação ou do exagero; “[...] denomino, diz o Sr. Hutcheson, sentidos internos, essa determinação da alma em agrada-se ou desagradar-se com certas formas ou certas idéias, quando ela as considera [...]” (DIDEROT, 2000, p.235), aqui ele apresenta o sentido interno do belo como a faculdade que discerne o belo na regularidade, na ordem e na harmonia, ao passo que o sentido interno do bom se relaciona com as afeições, as ações, a virtude etc.; há no homem um sentido natural, que faz com que se encontre beleza nas figuras; os sentidos internos do belo e do bom, não se apresentam imediatamente ao indivíduo, pois estes nascem da reflexão sobre as proporções, semelhanças, simetrias etc., portanto, esses sentido internos adquirem-se pela instrução e pela educação, diferentemente dos sentidos externos, que adquire-se logo que se nasce; o sentido interno é o que distingue o homem do animal, pois ambos pelo sentido externo tem a sensação podendo discernir as semelhanças e as relações, mas somente o homem é capaz de sentir prazer; não se pode deixar de apresentar a afirmativa de Hutcheson de que “certos objetos são imediatamente e por eles mesmos as ocasiões do prazer que dá a beleza, que nós temos um sentido próprio a gozá-lo; que este prazer é individual, e que nada tem em comum com o interesse” (DIDEROT, 2000, p.237), ou seja, o sentido interno é incorruptível, pois, por mais que um objeto desagradável seja útil, ele não parecerá mais belo e por mais que o objeto seja prejudicial não parecerá mais feio.

De todas essas questões apresentadas pelo Sr. Hutcheson, conclui-se que: ele esforçou-se por apresentar a importância do sentido interno do belo, porém, só consegue salientar algo obscuro que o belo nos causa, e que o prazer não necessita do conhecimento das relações e das percepções e, portanto, o útil não influencia no prazer que o belo causa.

Em sua reflexão acerca do belo, Hutcheson e seus Sectários<sup>7</sup> examinam os seres mais simples concluindo que: entre as figuras aquelas que chamamos de belas estão impregnadas de uniformidade e variedade, portanto, objetos uniformes são variados e belos e são tão mais variados, quando mais possuem lados comparáveis, por exemplo, “[...] a falta de paralelismo nos lados de um heptágono e de outros polígonos ímpares diminui sua beleza [...] uma figura regular com vinte lados sobrepassa em beleza aquela que possui apenas doze.” (DIDEROT, 2000, p.239), pode-se constatar que: se entre os objetos que são igualmente uniformes os mais variados são os mais belos, então entre os objetos igualmente variados, os mais belos serão os uniformes, uma vez que estes dão mais prazer à vista do que àquelas figuras na qual não se percebe a uniformidade, a unidade e a simetria.

O belo, nas obras da natureza, tem o mesmo fundamento, segundo eles. Quer considereis, dizem eles, as formas dos corpos celestes, suas revoluções, seus aspectos; quer desçais dos céus para a terra e considereis as plantas que a cobrem, as cores de que as flores são pintadas, a estrutura dos animais, suas espécies, seus movimentos, a proporção de suas partes, a relação de seu mecanismo com o bem-estar deles; quer vos lanceis nos ares e examineis os pássaros e os meteoros; ou mergulheis nas águas e compareis entre eles os peixes, encontrareis por toda a parte a uniformidade na variedade; por toda a parte, vereis essas qualidades compensadas nos seres igualmente belos e a razão composta dos dois, desigual nos seres de beleza desigual; em uma palavra, se é permitido ainda falar a língua dos geômetras, vereis nas entranhas da terra, no fundo dos mares, no alto da atmosfera, na natureza inteira e em cada uma de suas partes, a uniformidade na variedade e a beleza sempre em razão composta destas duas qualidades. (DIDEROT, 2000, p.240)

Hutcheson afirma a existência de duas belezas: por belo absoluto ou original entende àquele que se reconhece em alguns objetos pelo qual estes objetos não podem ser comparados a nenhuma coisa exterior de que eles sejam imitação, por belo relativo ou comparativo entende-se àqueles objetos que estão diretamente relacionados à imitação e imagem de outros, ou seja, uma cópia (BAYER, 1995). Desta teoria, Diderot apresenta o posicionamento de Hutcheson expondo os dois objetivos proposto pelo mesmo para analisar o belo: “[...] o primeiro, explicar a origem do prazer que experimentamos na presença do belo; e o segundo, procurar qualidades que deve possuir um ser para ocasionar em nós este prazer individual, e por consequência nos parecer belo [...]” (DIDEROT, 2000, p.247), a crítica apresentada por Diderot versa sobre o fato de que o princípio da uniformidade na variedade não é geral, pois, este princípio não fundamenta o belo constituído por verdades abstratas e universais.

---

<sup>7</sup> Aqueles que seguiam o modo de pensar proposto por Hutcheson.

O filósofo Shaftesbury<sup>8</sup> afirma que existe apenas um tipo de belo e que este tem como fundamento o útil, ou seja, tudo que está ordenado para produzir o mais perfeito efeito ao qual se propõe é supremamente belo, “Se lhe perguntardes o que é um belo homem, ele vós responderá que é aquele que cujos membros bem proporcionados conspiram da forma mais vantajosa para o cumprimento das funções animais do homem.” (DIDEROT, 2000, p.245)

Raymond Bayer afirma que para Shaftesbury “Beleza, mérito e virtude são uma mesma coisa para o amador perspicaz. Só há verdadeiro regozijo estético do bem, verdadeira alegria moral do belo” (1995, p.215), portanto, em um juízo está presente no indivíduo aquilo que ele é e, este se volta para si, encantando-se apenas com as belas formas, sendo a principal causa de sua admiração e, em consequência deste fato, a admiração não permanece tão pura quanto parece, destarte, para Shaftesbury o belo não se identifica primariamente com aquilo que agrada, mas, é um movimento interno que independe do gosto, pois, está fundamentada no sentido interno, que visa a utilidade.

Uma vez que o homem é provido da capacidade de encontrar “eternas e imutáveis medidas, independente da natureza ou valor da virtude”, e que “com objetos morais e intelectuais (mental) ocorre o mesmo que com os corpos ordinários ou objetos comuns dos sentidos”, há analogia entre percepção da beleza moral e percepção da beleza física. Assim, estendida aos objetos, a “prevenção” explica a afirmação: “O que é belo é harmonioso e proporcionado; o que é harmonioso e proporcionado é verdadeiro, e o que é ao mesmo tempo belo e verdadeiro é, conseqüentemente, agradável e bom”. Para Shaftesbury, a “prevenção é operada no “sentido interno”, onde dá origem ao amor do belo, que “apruma o temperamento, fortifica as afecções sociais e sustenta a virtude, que é apenas um amor da ordem, das proporções e da harmonia nos costumes e na conduta”. Belo não é, portanto, o que agrada, mas o que, por suas qualidades intrínsecas, gera, no “sentimento interno”, uma sensação agradável; independe do gosto, imposto que é pela utilidade. (SANTOS, 1993, p.73)

Diderot elogia o pensamento de Shaftesbury quando este apresenta aquilo que somos, mas critica o sistema dele, pois, discorda de que o útil é o fundamento do belo, isso porque segundo o pensamento diderotiano todas as pessoas percebem que a atenção focaliza-se primeiramente na similitude das partes e que, portanto, há certas coisas em que essa similitude não contribui em absoluto para a utilidade, pois, caso contrário, os ornamentos seriam completamente supérfluos; percebe-se, portanto, que o gosto da imitação está presente nas coisas tendo a finalidade de agradar, existindo, assim, formas pela qual a noção de útil não se faz presente que agradam o indivíduo, ou então, formas em que há a noção do útil e que não agradam. “Enfim, discernimos todos os dias beleza, em flores, plantas e mil obras da natureza cujo uso é desconhecido.” (DIDEROT, 2000, p.247)

---

<sup>8</sup> Filósofo inglês, natural de Londres (1671-1713), foi um apaixonado pela liberdade e pela beleza.

Especial atenção deve ser dada ao pensamento estético de P. André<sup>9</sup>, pois, segundo Diderot, este é o que mais aprofundou a questão do belo, conhecendo profundamente as dificuldades e extensões alcançáveis pelo belo e, além do mais, apresenta os princípios mais verdadeiros e sólidos para tal tema. O P. André, em sua obra *“Tratado sobre o Belo”* apresenta as noções gerais do espírito puro, pois, são essas noções que dão as regras gerais do belo, partindo desta tese, ele ressalta que nos julgamentos naturais da alma, os sentimentos ao se misturam com as ideias espirituais não se destroem, mas antes é o preconceito que se recebe na educação que trará essa discórdia, na qual o sentimento quer derrubar as ideias espirituais e vice-versa (DIDEROT, 2000).

Padre André distingue três tipos de belos: o belo essencial, o belo natural e o belo artificial. O belo essencial está relacionado ao divino, independe de toda lei institucional sendo, portanto, absoluto; este belo essencial está fundamentado “[...] na regularidade, na ordem, nas proporções, na simetria em geral” (DIDEROT, 2000, p.242). O belo natural depende intrinsecamente da instituição do criador e “independe das nossas opiniões e dos nossos gostos: esse belo natural é evidente por um simples olhar sobre a natureza” (BAYER, 1995, p.159) o belo natural se funda “[...] na regularidade, na ordem, nas proporções, na simetria, observadas na natureza [...]” (DIDEROT, 2000, p.242). O belo artificial depende de alguma forma das leis eternas, está misturado ao arbitrário e ao absoluto, se funda na “[...] regularidade, na simetria, nas proporções observadas em nossas produções mecânicas, nossos adornos, nossos edifícios, nossos jardins.” (DIDEROT, 2000, p.243). O P. André observa que há nas produções artísticas: um belo de essência, um belo de criação humana e um belo de sistema, é importante ressaltar as distinções que o mesmo apresenta acerca destes três tipos de belo:

[...] um belo essencial, que consiste na ordem; um belo de criação humana, que consiste na aplicação livre e dependente do artista das leis da ordem, ou, para falar mais claramente, na escolha de tal ordem; e um belo de sistema, que nasce das observações e que produz variedades, mesmo entre os artistas mais sapientes; mas jamais em prejuízo do belo essencial, que é uma barreira que não se deve jamais franquear. Hic murus aheneus esto.<sup>10</sup> (DIDEROT, 2000, p. 243)

Em sua teoria acerca do belo, P. André subdivide o belo arbitrário (belo superficial) em: um belo de gênio, que está fundado no belo essencial de modo que se adeque às regras invioláveis; um belo de gosto, este dirige o emprego e a aplicação do belo essencial, está

<sup>9</sup> Yves-Marie André (1675-1764), padre jesuíta e exerceu a função de professor de matemática.

<sup>10</sup> “Porque aqui há um muro de bronze.” Horácio

baseada principalmente no conhecimento das obras da natureza e nas obras dos grandes artistas; e um belo de puro capricho, que não está baseado em nada, portanto, não se deve admiti-lo em parte alguma (DIDEROT, 2000). Este pensador aplica seus princípios aos costumes, às obras do espírito e à música, percebe-se claramente que há nessas formas de expressão, um belo essencial que independe de qualquer instituição, expressando, assim, uma unidade; nelas também se encontra um belo natural que independe de nós, mas está intrinsecamente relacionado à instituição do criador e por fim um belo arbitrário que depende de nós, mas não prejudica em nada o belo essencial (BAYER, 1995). Acerca da aplicação do belo essencial, do belo natural e do belo artificial aos costumes, às obras do espírito e à música, tem-se a seguinte exposição analisada por Diderot:

Um belo essencial nos costumes, nas obras do espírito e na música, fundado na ordenação, na regularidade, na proporção, na justeza, na decência, no acordo, que se observam numa bela ação, numa boa peça, num belo concerto, e que fazem com que as produções morais, intelectuais e harmônicas sejam UNAS.

Um belo natural, que não é outra coisa nos costumes que a observação do belo essencial em nossa conduta, relativo ao que nós somos entre os seres da natureza; nas obras do espírito, que a imitação e a pintura fiel das produções da natureza em todos os gêneros; na harmonia, que uma submissão às leis que a natureza introduziu nos corpos sonoros, sua ressonância e a conformação do ouvido.

Um belo artificial, que consiste nos mores, em se conformar aos usos de sua nação, ao gênio de seus concidadãos, a suas leis; nas obras do espírito, em respeitar as regras do discurso; em conhecer a língua e em seguir o gosto dominante; na música, em inserir a propósito a dissonância, em conformar suas produções aos movimentos e aos intervalos recebidos. (DIDEROT, 2000, p.244)

A crítica apresentada por Diderot ao P. André consisti no fato de que este pensador não tematizou a origem das noções de relação, ordem, simetria que se encontram no ser humano, não se sabe se ele as considerava adquiridas ou factícias ou se eram simplesmente inatas; tomando como ponto de partida essa lacuna deixada pelo P. André, Diderot apresentará sua noção de beleza e tematizará a origem destas noções acima apresentadas.

### **3.2 A teoria do belo em Diderot**

Segundo Jacó Guinsburg, Diderot propõe uma evolução no conceito de belo e de natureza, seu ponto de partida nesta análise está em Platão e Shaftesbury: “[...] o belo é assimilado à virtude e a natureza ao típico, ao universal, ao ideal, sendo a arte visão ou imitação das harmonias” (1990, p.144), a tentativa empreendida pelo enciclopedista versa em dar um embasamento “real” para a estética, ou seja, tem-se a preocupação de não deixar a

estética às mãos das sensações. Jacó Guinsburg afirma que Diderot “[...] deseja assegurar-lhe uma existência objetiva. Daí a sua idéia de alicerçá-la na “percepção das relações... único fundamento de nossa admiração e de nossos prazeres...”, princípio que domina o artigo sobre o “Belo”, 1751, da Enciclopédia.” (1990, p.144).

A objeção levantada à Shaftesbury consiste no fato de que este autor provou em seus escritos que a nossa atenção se volta principalmente para a semelhança das partes e que a semelhança na maioria das vezes não contribui para a utilidade, assim sendo, o homem é capaz de ser atraído somente pelas proporções presente no objeto sem prender sua atenção na utilidade do mesmo. Tendo o belo as proporções adequadas visando um fim previamente estabelecido, Diderot conclui que os vasos e objetos de decoração são totalmente supérfluos, logo, este princípio de Shaftesbury não poderia ser aplicável às artes, uma vez que o gosto pela imitação sente-se nas coisas que tem como finalidade agradar, muitas vezes tem-se a sensação de agrado sem a necessidade da utilidade.

Logo que o homem nasce suas faculdades voltam-se para as necessidades e para os exercícios mais imediatos, assim, forma-se a ideia de ordem, de arranjo, de simetria, de mecanismos, de proporções, de unidade; essas ideias nascem por meio dos sentidos e são factuais, depois da experiência sensorial passa-se da observação sensitiva de seres múltiplos naturais e artificiais à noção abstrata. Para Diderot até mesmo as ideias e expressões mais sublimes para designar noções abstratas de ordem, de proporção, de relações, de harmonia, ou seja, aquelas noções que designam regras essenciais do belo, passam pelos sentidos para depois alcançar o entendimento; percebe-se que a linha de pensamento adotada por Diderot é empirista e sensualista e, segundo Diderot, a imaginação e a memória são os responsáveis pelas primeiras ideias que se tem do belo, pois, recebidas pelos sentidos é identificadas pela imaginação, e conseqüentemente, abstraídas na memória, estando embasadas na experiência, são universais, porque, independente de nação ou tempo, são comuns a todos os homens.

[...] Diderot pensa o problema em termos mais empiristas e sensualistas. As relações são as idéias de origem, arranjo, simetria, mecanismos, proporções e unidades. Tanto quando as noções de comprimento, largura, profundidade, quantidade, número, elas são positivas, claras e distintas, originando-se, como estas, da nossa experiência e da nossa faculdade de pensar. Sem elas não podemos dar um passo: tudo o que existe, em nós, fora de nós, tudo o que subsiste no passado, tudo o que a indústria, a reflexão, as descobertas produzem aos nossos olhos, no-las inculca. São elas que nos permitem qualificar as coisas e é por seu intermédio que as coisas revelam suas qualidades. Ora, na medida em que a palavra beleza se aplica a coisas belas, são as relações percebidas que nos abrem a sua natureza e o momento “psicológico” em que isso acontece é o da percepção. (GUINSBURG, 1990, p.144)

Belo, segundo Diderot, é um termo que se aplica a uma infinidade de seres, e, se assim for, provavelmente esse termo é aplicado falsamente, a não ser que haja em todos os seres ao qual o termo é aplicado, uma qualidade que possa ser expandida a todos, constituindo um signo próprio da beleza; este distintivo não poderia ser senão a relação, pois, percebe-se que é a raridade ou frequência de relação que torna os objetos mais ou menos belos, se houver ausência de relação não há no objeto nenhuma beleza. Diderot coloca ao lado do belo a intrínseca relação com a matéria, e desta relação ter-se-á os vários graus do belo, mostra que a o princípio da beleza está presente na natureza, de modo que, alterando a natureza necessariamente a beleza presente no objeto é alterada.

Diderot vincula a existência do belo a sua presença nos objetos. Nos suscetíveis de beleza, é a intensidade com que neles o belo se encontra que lhes dá o grau de beleza; a ausência da qualidade implica, por conseguinte, sua inexistência. O belo está, pois, sujeito à matéria, que se altera com o tempo: se é impossível mudar a natureza dos objetos sem alterar a espécie de belo, neles a beleza tem um princípio [...] Submeter a beleza à duração do objeto significa, portanto, o mesmo que submetê-lo às vicissitudes de que a matéria é passível. (SANTOS, 1993, p.77)

“Eu chamo, portanto, belo fora de mim tudo aquilo que contém em si algo com que despertar em meu entendimento a idéia de relações; e belo em relação a mim, tudo o que desperta esta idéia.” (DIDEROT, 2000, p.250) Ao dizer “tudo”, Diderot, exclui as qualidades relativas ao olfato e ao gosto, pois, embora possam despertar a ideia de relação, os objetos tratados por elas não se denominam belo, mas, delicioso, cheiroso etc.; por exemplo: quando se chama uma rosa de bela não se relaciona ao seu odor (olfato) ou ao seu sabor (paladar), mas às outras qualidades da rosa. Ao dizer “[...] tudo que contém em si algo que pode despertar em meu entendimento a idéia de relações, ou tudo que desperte essa ideia [...]” (DIDEROT, 2000, p.250), com essa afirmação, nosso filósofo quer dizer que somente os seres humanos dotados de corpos e espírito, têm a capacidade de avaliar algo como belo ou feio. “De onde se segue que, conquanto não haja de modo algum um belo absoluto, existem duas espécies de belo em relação a nós, um belo real e um belo apercebido” (DIDEROT, 2000, p.250), o belo classificado como apercebido só é perceptível através das relações existente no objeto. Faz-se necessário, portanto, distinguir as formas que estão no objeto e a noção que dele é feita, pois, o entendimento do homem não extrai nada das coisas e, muito menos põe, mas apenas forma noções exteriores, uma vez que relaciona, percebe e julga: desta relação entre experiência e relação que se deslumbra a beleza. “Trata-se, pois, antes de mais nada de construir relações a partir da experiência sensível da realidade. Desde muito cedo, aliás,



Diderot verá justamente na percepção/produção de relações o segredo da apreciação estética.” (MORAES, 2003, p. 135).

Para haver o belo é necessário perceber as relações presente no objeto, e a partir destas relações o homem pode levantar seus julgamentos. Diderot apresenta duas formas de relação: o real, quando toma o objeto em si, portanto, essencial e a relativa, que é também de certo modo real, pois, relaciona um objeto a outros de sua espécie, por exemplo: quando se considera uma flor isoladamente percebe-se entre suas partes, a ordem, o arranjo, a simetria, as relações, neste sentido toda flor é bela, este é o belo real; quando se considera a flor em relação a outras flores quando digo que essa flor é bela, isso significa que entre os seres de seu gênero, esta flor desperta o máximo de ideias de relações, e como nem todo o gênero tem a mesma natureza, essas relações despertam mais ou menos beleza, e assim, pode-se julgar certos objetos como belos e outros como feios, denomina-se este tipo de belo de relativo, “[...] está dando o nome de belo real a tudo aquilo que contém em si algo com que despertar a idéia de relação; e o nome de belo relativo a tudo aquilo que desperta relações convenientes com as coisas as quais se cumpre proceder a sua comparação.” (DIDEROT, 2000, p.253). Sinteticamente, a distinção entre belo real e belo relativo é norteadas pelas noções de ordem, arranjo, simetria e relações, que servem para assinalar os diferentes modos de apontar às próprias relações, por essa razão é possível distinguir vários conjuntos de relações:

Ou consideramos as relações nos costumes e temos o belo moral; ou as consideramos nas obras de literatura e temos o belo literário; ou as consideramos nas peças de música e temos o belo musical; ou as consideramos nas obras da natureza e temos o belo natural; ou as consideramos nas obras mecânicas dos homens e temos o belo artificial; ou as consideramos nas representações das obras de arte ou da natureza e temos o belo de imitação: em qualquer objeto, e em qualquer aspecto que considereis as relações em um mesmo objeto, o belo tomará diferentes nomes. (DIDEROT, 2000, p.250)

Para considerar a beleza, real ou relativa, de um objeto faz-se necessário conhecer a natureza, para que assim, o artista possa através do belo natural produzir o belo de imitação, para escolher bem o objeto natural mais belo em vista da imitação o artista deve deter-se minuciosamente na natureza, escolhendo a produção da natureza mais adequada. Em sua escolha, levará em consideração o perfeito conhecimento da natureza proporcionalmente ao infinito número de possibilidades em que o belo possa ser empregado, Diderot a esse respeito declara:

O que é, pois, que se entende quando se diz a um artista: Imitai a bela natureza! Ou não se sabe o que se lhe ordena, ou se lhe diz: Se tiverdes de pintar uma flor, e vos

for, além, disso, indiferente qual pintar, tomai a mais bela dentre as flores; se tiverdes de pintar uma planta, e se vosso assunto não exigir que seja um carvalho ou um olmo seco, quebrado, cortado, abalado, tomai a mais bela entre as plantas; se tiverdes de pintar um objeto da natureza, e se vos for indiferente qual escolher, tomai o mais belo. (DIDEROT, 2000, p.252)

A ideia de belo está muitas vezes ligada à denotação de grandeza, definir belo nada tem a ver com a qualidade a qual se poderia aplicar a uma infinidade de seres, por exemplo, a qualidade perfeição convém a todos os seres, mas, a beleza convém a um pequeno número de objetos, daí a preocupação de Diderot em se salvaguardar contra uma concepção generalista do belo, para isso ele precisa o significado do termo relação partindo da dimensão geral para a dimensão particular. Na concepção geral, relação significa “[...] operação do entendimento, que considera seja um ser, seja uma qualidade, na medida em que este ser ou esta qualidade supõe a existência de um outro ser ou de outra qualidade” (DIDEROT, 2000, p.254), desta definição, o autor especifica relações reais como aquelas que estão revestidas de qualidades que um ser constituído de corpo e espírito (ser humano), não poderia considerar dispensando a existência de outros seres e de outras qualidades seja na própria coisa, seja fora dela; existe também outras relações intelectuais ou fictícias, essas parece que o entendimento humano coloca nas coisas, são precisamente aquelas que o artista emprega na obra de arte, sendo produzidas pela própria imaginação, para exemplificar este tipo de relações, faz-se necessário tomar o exemplo, apresentado por Diderot, que clarificará a exposição acerca desse tipo de belo:

Um estatuário lança o olhar sobre um bloco de mármore; sua imaginação mais rápida do que seu cinzel tira-lhe todas as partes supérfluas e discerne aí uma figura: mas esta figura é propriamente imaginária e fictícia; ele poderia fazer, sobre uma porção de espaço limitado por linhas intelectuais, aquilo que acaba de executar num bloco informe de mármore. Um filósofo lança o olhar sobre um montão de pedras jogadas ao acaso; ele aniquila pelo pensamento todas as partes deste amontoado que produzem a irregularidade e consegue fazer sair dele um globo, um cubo, uma figura regular. O que significa isto? Que, embora a mão do artista só possa traçar um desenho sobre superfícies resistentes, pode transportar a imagem pelo pensamento por sobre todo corpo; o que digo, por sobre todo corpo, no espaço e no vácuo. A imagem transportada pelo pensamento nos ares, ou extraída por imaginação dos corpos mais informes, pode ser bela ou feia, mas não a tela ideal à qual a ligaram, ou o corpo informe de onde a fizeram sair. (DIDEROT, 2000, p.254)

Ao dizer que um ser é belo, levando em consideração as relações presente no mesmo, não se ressalta necessariamente as relações intelectuais ou fictícias, trabalho da imaginação, mas, as relações reais presente no objeto que são percebidos pelo entendimento por meio dos sentidos. A análise proposta por Diderot acerca do belo tinha como objetivo afastar da noção

de belo a noção de grandeza, que era facilmente empregada aos objetos; em sua análise o enciclopedista demonstra que se transcorrer todos os seres que são declarados como belos, percebe-se que um exclui a grandeza, outro a utilidade, outro a simetria, outros até mesmo a ordem, ou seja, a única qualidade presente em todos os seres que são considerados belos é a noção de relação; o princípio da percepção das relações, que deu origem ao termo belo, é tão geral que nada lhe escapa, porém, com a variação do espírito do homem, e principalmente a variação nas relações, foram designados termos como: bonito, belo, encantador, grande, sublime, divino, etc., para expressar essa dimensão relacional da beleza (matizes do belo). A percepção das relações é o fundamento do belo, e independente de como essa ideia de relação foi nominada nas diferentes línguas, indicam a mesma coisa, despertando no ser humano as diferentes espécies de belo, dada a importância da relação, o belo que resulta de apenas uma relação é menos belo que aquele que resulta de várias relações. A noção de belo é, como se percebe, uma noção universal, ela é anterior à língua e à educação, porém, a esse caráter de universalidade Diderot submete as diferentes opiniões que os homens têm de belo para poder salvaguardar as causas da diversidade de juízos acerca dessa noção.

Quando se exige que a noção geral do belo convenha a todos os seres belos, fala-se somente daqueles que portam este epíteto aqui e hoje, ou daqueles que receberam o nome de belos ao nascimento do mundo, que se chamavam belos há cinco mil anos, a três mil léguas e que se chamarão assim nos séculos por vir; daqueles que olhamos como tais na infância, na idade madura e na velhice; daqueles que constituem a admiração de todos os povos civilizados e daqueles que encantam os selvagens? Será a verdade dessa definição local, particular e momentânea? ou se estenderá a todos os seres, a todos os tempos, a todos os homens e a todos os lugares? Se tomarmos este último partido, aproximar-nos-emos muito de meu princípio e não acharemos quase outro meio de conciliar entre si os julgamentos da criança e do homem feito; da criança, a quem é mister apenas um vestígio de simetria e de imitação para levá-la a admirar e para ser recreada; do homem feito, a quem são precisos palácios e obras de uma extensão imensa para ficar impressionado; do selvagem e do homem civilizado: do selvagem, que fica encantado à vista de um penduricalho de vidro, de um anel de latão ou de um bracelete de quinquilharia; e do homem civilizado, que só cede sua atenção às obras mais perfeitas; dos primeiros homens, que prodigalizavam os nomes de belos, de magníficos etc., a cabanas, choças, granjas; e dos homens de hoje, que restringem estas denominações aos extremos esforços da capacidade do homem. (DIDEROT, 2000, p.256)

A questão do belo não pode ser explicada nem por meio da razão, nem pelo sentimento, mas, antes de tudo ela baseia-se no plano da experiência, ou seja, não são princípios inatos, nem muito menos gerais, há uma nova forma de pensar a arte, apoiada na liberdade do exercício do artista, o caminho proposto por Diderot consiste primeiramente no entusiasmo com a natureza, não a natureza enquanto modelo fundamento da estética clássica, mas a natureza enquanto é capaz de despertar no artista receptor as dimensões de relações.

Para Diderot, a diversidade das sensações é causa da diversidade de juízos, por isso, um mesmo objeto pode causar gosto ou desgostos em diferentes pessoas, essas chegam a ser verdades de sentimento, mas, do mesmo modo o mesmo homem pode dissentir de si mesmo essas ideias de gosto e desgosto dependendo do momento em que se encontra isso devido aos nossos sentidos, que estão em constante estado de instabilidade, pois, há dias em que se ouve mal, outros em que não se vê corretamente, ou seja, há uma variação na visão, na audição e no sentimento dos homens, isso porque os órgãos dos sentidos estão em constante modificação, e por isso, ocorre mudança de percepção e, conseqüentemente, dos juízos: em homens distintos da mesma idade ou no mesmo homem em idades diferentes.

A diversidade de sensações, originada das diferenças orgânicas individuais e das alterações a que estão sujeitos os sentidos, não dá apenas as diferenças de gosto, mas também as de noções acerca do objeto. Quando os sentidos deixam, por algum defeito orgânico, de transmitir sensações com as quais se formam idéias simples, o homem carece de noções delas, o que causa o prejuízo da abstração. Cabe a esta definir as substâncias corpóreas por meio da decomposição das idéias delas. As chamadas simples, produtos dessa decomposição, podem, por sua vez “excitar uma idéia bastante clara de uma substância num homem que nunca a percebeu imediatamente, conquanto outrora tenha recebido separadamente, através dos sentidos, todas as idéias simples, que entram na composição da idéia complexa da substância definida”. Na falta de sensações que dêem origem a idéias simples, o homem opera ou com noções falsas ou com imperfeitas, e, por esta razão, os juízos particulares são sempre diferentes. (SANTOS, 1993, p.81)

A diversidade de juízos pode estar relacionada também ao interesse, ignorância, usos, prejuízos, climas, costumes, cultos etc., uma vez que, o homem muda seu enfoque da natureza para atender seus desejos, fixando-se nos acidentes, com o único intuito de satisfazer seus desejos. Outro fator dessa diversidade de juízo pode ser o talento, pois, um gênio percebe totalmente diferente dos demais homens, pois o homem gênio fixa sua atenção nas peculiaridades, por exemplo:

Entre as tulipas de um jardim, a mais bela para um curioso será aquela em que ele notará uma extensão, cores, uma folha, variedades pouco comuns: mas o pintor preocupado com efeitos de luz, com tintas, com claro-escuro, com formas relativas à sua arte, negligenciará todos os caracteres que o florista admira e tomará por modelo a própria flor, desprezada pelo curioso. (DIDEROT, 2000, p.260)

Para Umberto Eco, Diderot estuda a beleza como “produto da interação entre o homem sensível e a natureza, no interior de uma multiplicidade de relações surpreendentes e variadas” (2004, p.254), na qual a percepção fundamenta o juízo do belo. Diderot sempre afirmou o primado da natureza para a compreensão do belo, assim o que existe dentro do homem é necessariamente aquilo que pertence à natureza, como são muitas as probabilidades

de relações, muitos são os julgamentos, pois, “Não há talvez dois homens sobre a terra que apercebiam exatamente as mesmas relações em um mesmo objeto e que julguem belo no mesmo grau [...]” (DIDEROT, 2000, p.263). O belo não é obra de uma causa inteligente, mas é o resultado de relação, tomado um ser isoladamente (belo real) ou em comparação a outros seres (belo relativo). É pela relação que se percebe a beleza.

## **4 REFLEXÕES DE DIDEROT ACERCA DA PINTURA: O BELO E A CRÍTICA DE ARTE**

### **4.1 Salões de 1765 e surgimento do livro “Ensaio sobre a pintura”**

Os Salões são grandes exposições que estão diretamente ligados às academias de belas-artes, eles têm o seu auge no século XVIII e se estende até o século XIX. Muitos artistas utilizaram, em suas obras, diversos artifícios com o objetivo de atrair a atenção dos espectadores, pois uma grande quantidade de pessoas passaram a visitar os Salões. A arte torna-se direcionada a um grande público, que na sua grande maioria não estão familiarizados com os critérios acadêmicos vigentes desde a antiguidade, porém, esse novo público exerce uma grande influência nos estilos e assuntos que estão sendo explorados pelos artistas; deste novo panorama percebe-se que o objetivo dos Salões se funda na educação das massas, com o interesse social de formar uma consciência crítica.

O decoro e o tom elevado almejado pelas obras produzidas dentro da tradição clássica tornavam-se insuficientes como critérios básicos. Embora se continue a buscar a expressão do belo ideal, aliada ou não à reafirmação simbólica do poder político e da moral religiosa, os tempos impõem às artes visuais funções mais disseminadas socialmente, buscando uma aplicação inédita dos dois antigos objetivos atribuídos por Horácio à poesia: instruir e deleitar. O projeto iluminista de uma arte que colabore com a educação das massas é redefinido segundo os parâmetros de uma sociedade cada vez mais transformada pelo progresso industrial. (ALVIM, 2007, p.485)

Primitivamente os Salões de arte na França surgiram no século XVII em 1673, eram realizadas no Palais-Royal sendo restritos a um pequeno público, os temas apresentados são predominantemente sagrados, históricos e mitológicos. Em 1727, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin (diretor geral) abriu ao público as exposições em nome do rei Luis XV, dentro de uma década a imprensa começa a preocupar-se com os Salões, apresentando breves comentários descritivos das principais obras, onde escritores sem nenhuma formação artística escrevem críticas preconceituosas e que revelavam intimidades da vida pessoal dos artistas, ou seja, não havia um caráter de seriedade em tais colocações.

À porta dos Salões começaram a surgir panfletos em prosa e verso comentando as principais obras, criticando-as, outros replicando às críticas, todos escritos por amigos ou inimigos dos artistas, na maioria das vezes ofensivos e preconceituosos, revelando as vidas íntimas dos mesmos, não perdoando sequer as das pouquíssimas mulheres exppositoras. Era o reinado dos criticastros [...] Aos Salões acorriam

multidões e a poesia e a música não encontravam tão grande número de admiradores. (MOURÃO, 2008, p.10)

Com o tempo aparecem alguns apreciadores que começam a se preocupar com a questão artística, levantando suas críticas com mais seriedade, e na segunda metade do século XVII a apreciação torna-se uma das ferramentas essenciais dos críticos, estes exerciam o papel de mediador entre o público e obra de arte, mas faltava-lhes ainda o domínio da forma e do conteúdo literário para realizarem mais formalmente a tarefa crítica. No século XVIII surge a figura de Denis Diderot, com uma acentuada preocupação em apresentar em seus comentários regras claras à sua crítica artística.

[...] chamado Filósofo ou Enciclopedista, pelo exercício de suas atividades, e tido como o criador da crítica de arte, tinha personalidade multifacetada e nele viviam em conflito razão e emoção, mas, também, uma tendência a superá-lo, em busca de critérios justos que pudessem atuar como reguladores de sua crítica de arte, às vezes, demasiada acerba. (MOURÃO, 2008, p.11)

Surge na sociedade francesa do século XVIII uma estética voltada para a reflexão filosófica sobre a arte, as discussões estéticas desta época tentam resgatar a supremacia do sensível sobre o visível, e neste contexto que a imagem pictural toma vida. “Evitando a mera descrição, a obra crítica de Diderot procura em esforço permanente uma linguagem capaz de conferir às suas análises uma forma literária” (MOURÃO, 2008, p.17), assim, Diderot interpreta os quadros ora pelo viés da emoção, ora pela imaginação e simultaneidade.

Interessado pelas artes plásticas, em 1759, o enciclopedista assume a crítica dos Salões para a *Correspondance*, essa atividade foi exercida pelo filósofo durante vinte e dois anos “[...] discutindo Diderot quadros sublimes e medíocres, belos e horrendos com uma argúcia cada vez maior” (ROMANO, 2000, p. 24). Quando Diderot terminou seus escritos acerca do Salão de 1765, ele anuncia ao público seu objetivo de escrever um tratado de pintura, e esse ficara pronto no ano de 1766, nele contem alguns pensamentos que o filósofo utiliza para realizar suas críticas artísticas, ou seja, o conteúdo que constitui o texto pictural.

Consciente da necessidade de expor os princípios em que se baseia para julgar as obras de seus contemporâneos, Diderot anuncia a seus leitores, no final de seu texto Salões de 1765, sua intenção de oferecer-lhes “um pequeno tratado de pintura”: “Após ter descrito e julgado de quatrocentos a quinhentos quadros, apresentaremos agora as nossas razões; devemos essa satisfação aos artistas que maltratamos bem como às pessoas a quem estas folhas se destinam; talvez uma maneira de suavizar a severa crítica que fizemos de várias produções seja expor francamente os motivos pelos quais se deveria confiar em nossos julgamentos. Com essa finalidade, ousaremos oferecer-lhes um pequeno Tratado de Pintura e falar, ao nosso modo e na medida dos nossos conhecimentos, do desenho, da cor, da maneira, do claro-escuro,

da expressão e da composição”. Redigido nos primeiros meses de 1766. O texto foi enviado a Grimm, que o publicou no mesmo ano, em três números da *Correspondance littéraire*. Acrescido de novos capítulos escritos posteriormente, o tratado foi publicado pela primeira vez em 1795, com o título de “*Ensaio sobre a pintura*”, acompanhado do Salão de 1765. (LICHTENSTEIN, 2006, p.63)

O objetivo do “*Ensaio sobre a pintura*” é evidenciar a coerência da postura de Diderot em suas análises picturais, mostrar que seu pensamento tinha um fundamento, para assim apoiar tanto seus ataques quanto suas críticas favoráveis, nesta obra ele mostrará que seu argumento coerente versa sobre a oposição entre o vício do academicismo e a verdade da natureza, esse estilo apresentado por Diderot transformou a crítica da arte em gênero literário.

Diderot não foi o primeiro crítico, mas pode ser tomado por tal devido a essa característica moderna de seus escritos. Além desse aspecto, há também o do seu estilo, tão contundente, que transformou a crítica de arte num gênero literário. A atuação de Diderot definiu os parâmetros de uma nova função que se tornou imprescindível no contexto da arte. (ALVIM, 2007, p.488)

## 4.2 A relação entre natureza e arte pictórica

Diderot inicia o “*Ensaio sobre a pintura*” com o seguinte pensamento: “A natureza não faz nada de incorreto. Toda forma, bela ou feia, tem sua causa, e, de todos os seres que existem, não há um que não seja como deve ser.” (DIDEROT, 1993, p.31), é certo que Diderot se lança no questionamento acerca das relações entre natureza e arte, para isso Diderot critica os métodos de ensino das academias e apresenta o belo artístico como relativo e que se encontra na imitação da natureza, porém, tem-se um ponto a ser levado em consideração, pois, para nosso filósofo “[...] não basta imitar a natureza, é preciso imitar a “bela natureza”. Só esta produz verdadeira arte.” (GUINSBURG, 1990, p.146)

A natureza é, pois, o modelo da arte. Nada nela é inexato ou incoerente, uma vez que a lei da causalidade governa tudo e que qualquer fenômeno está condicionado a outro. Toda forma que parece bela ou feia tem uma razão suficiente. Não existe nenhum ser na natureza que possa ser distinto do que é. A natureza nunca é desalinhada. (LUPPOL, 1940, p.311, tradução nossa)<sup>11</sup>

O autor do ensaio apresenta contra a mediocridade do maneirismo acadêmico a aprendizagem fundamentada na natureza; apresenta que os usos da anatomia e das poses dos

---

<sup>11</sup> La naturaleza es, pues, el modelo del arte. Nada en ella es inexacto o incoherente, puesto que la ley de causalidad lo rige todo y que cualquier fenómeno está condicionado por otro. Toda forma que nos parece bella o fea tiene una razón suficiente. No existe ningún ser en la naturaleza que hubiese podido ser distinto de lo que es. La naturaleza nunca es desaliñada.



modelos não são maus, mas acredita que é pela observação na natureza que se encontrará a originalidade das artes, ou seja, devem-se transpor as paredes das academias e lançar-se na natureza, isso se fundamenta no fato de que “a beleza ocorre com mais probabilidade na representação direta da natureza do que por via das fórmulas tradicionais” (ALVIM, 2007, p.489), deve-se abrir a capacidade de autenticidade do artista, deste processo encontra-se a verdade.

O estudo do manequim anatômico tem, indubitavelmente, suas vantagens; mas não é o caso de se temer que este permaneça eternamente na imaginação; que o artista se torne obcecado pela vaidade de mostrar-se instruído, que seu olhar corrompido não consiga mais deter-se na superfície; que a despeito da pele e da gordura, ele entreveja seu músculo, sua proveniência, seu ligamento e sua inserção; que acentue tudo com demasiada veemência; que seja duro e ressequido e que eu reencontre até mesmo nas figuras de mulheres? Uma vez que deve mostrar-se apenas o exterior, preferiria que me acostumassem a vê-lo corretamente e que me acostumassem a vê-lo corretamente e me dispensassem de um conhecimento traiçoeiro que devo esquecer [...] Estuda-se o manequim anatômico, diz-se, apenas para aprender a olhar a natureza; mas a experiência mostra que depois desse estudo torna-se muito difícil vê-la como ela é. (DIDEROT, 1993, p.35)

A obra “*Ensaio sobre a pintura*” questiona os fundamentos tradicionais das artes plásticas (método desenvolvido pelas academias), pois os artistas apenas repetem fórmulas aprendidas; Diderot perspicazmente identifica nos quadros presentes nos Salões esse maneirismo e que segundo nosso autor “desagradam sumamente um homem de bom gosto e que somente podem causar admiração àqueles que desconhecem a verdade, acusai o eterno estudo do modelo na escola.” (DIDEROT, 1993, p.36)

A partir desta distinção entre uma obra de imitação que leva em consideração o modelo e a outra que ressalta a natureza, temos a figura do gênio. Diderot considera a genialidade um dom natural, dom que, no caso específico das artes plásticas, o ensino acadêmico que visa os manequins só tende a inibir; na visão diderotiana, o homem de gênio aparece como “aquele cuja alma mais desenvolvida, impressionada pelas sensações de todos os seres, atraída por tudo que está na natureza, não recebe um a ideia sequer sem que esta desperte um sentimento, tudo o anima e nele permanece” (DIDEROT, 1991, p.448), no homem de gênio há uma qualidade que o torna uma alma extraordinária, essa qualidade não é somente a imaginação, nem o juízo, nem o espírito, nem a sensibilidade, nem o gosto, mas é o espírito observador:

O espírito observador de que falo é exercido sem esforço, sem contenção; ele nada olha, ele vê, instrui-se, amplia-se sem estudar; não nota nenhum fenômeno, mas todos os afetaram, e o que deles permanece é uma espécie de sentido que os outros

não possuem; é uma máquina rara que diz: isso dá certo [...] e isso dará certo, isso é verdadeiro e isso é falso [...] e se descobre que é como ele disse. Ele se destaca tanto nas coisas grandiosas quanto nas pequenas. Essa espécie de espírito profético não é a mesma em todas as situações da vida; cada estado possui o seu. Ele nem sempre está a salvo dos insucessos, mas o insucesso que ele gera não atrai nunca o desprezo e é sempre precedido de uma dúvida. O homem de gênio sabe que está sujeito à sorte e o sabe sem ter calculado as probabilidades a seu favor ou contra; este cálculo é feito interiormente em sua cabeça. (DIDEROT, 1991, p.459)

Neste modo de pensar sobre a genialidade, Diderot coloca “gosto” e “gênio” em oposição, enquanto o gosto se desenvolve com o tempo e por meio de estudos, produzindo belezas convencionais, sendo, portanto elegante, acabada etc.; o gênio é um dom da natureza que produz uma obra momentânea, a beleza neste caso tem a aparência irregular, selvagem, levanta-se nesta abordagem uma crítica ao senso comum colocando em questão o poder institucional e político que transmitem os valores, que nas artes plásticas é exercida pela Academia, neste sentido o gênio é aquele que não reproduz o processo histórico, mas coloca o seu olhar no mundo histórico, um olhar sobre o presente despertando a consciência moderna; o papel do artista focaliza-se nesta busca do modelo da natureza, ou seja, seu papel corresponde em deixar de lado a pura imitação e lançar-se no mundo.

Nesse sentido, o que se quer então conceber como natureza, e que o gênio deveria restituir, jamais é da ordem do preexistente, pois o que preexiste é sempre o mundo histórico, o mundo da cultura, que o gosto, por sua vez, encarna. Imitar a natureza não significa, pois, reproduzi-la mas dirigir ao mundo histórico, justamente, um novo olhar, disseminando – por que não? – um novo gosto possível. (MORAES, 2003, p.131)

As relações de causa e efeito não são percebidas em sua plenitude pelo homem devido à sua complexidade, neste sentido o artista em sua genialidade procura na natureza essas relações que são observáveis e através deste trabalho busca representar o seu motivo, deve estruturar a sua obra na verdade encontrada no ideal de beleza presente na natureza, desta forma, o artista deve sacrificar as proporções convencionais em virtude da verdade que o mesmo observou na natureza, pois, somente assim seu trabalho será mais bem acolhido pelo observador: “Jamais ouvi censurarem uma figura por ser mal desenhada, quando mostrava adequadamente em sua conformação exterior a idade e o hábito ou a facilidade em executar suas funções cotidianas.” (DIDEROT, 1993, p.33)

A proposta de Diderot segue-se a crítica de que não é na escola que se encontra o modelo, pois, na escola somente se reproduz à maneira dos mestres e os modelos antigos da Academia, mas é pela imitação da natureza, pela força da verdade, que se produz uma obra autêntica. Aquele que se prende aos modelos da academia dificilmente conseguirá livrar-se

deste modelo, Diderot propõe a busca pelo modelo no cotidiano, nas situações do dia-a-dia encontrar-se-á o melhor modelo, pois, o verdadeiro modelo encontra-se na ação e na diversidade:

Centenas de vezes tentei dizer aos jovens alunos que encontrava a caminho do Louvre, com suas pastas sob os braços: “meus amigos, há quanto tempo desenhais? Dois anos. Pois bem! É mais que suficiente. Abandonai essa oficina de maneira. Ide aos Chartreux, e vereis a verdadeira atitude da piedade e da compunção. Hoje é véspera de grande festa: ide à paróquia, perambulai por entre os confessionários, e vereis a verdadeira atitude do reconhecimento e do arrependimento. Amanhã, ide à taberna, e vereis a verdadeira ação do homem enfurecido. Buscai as cenas públicas; sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados, nas casa, e obtereis idéias precisas sobre o movimento real das ações e da vida. Escutai, observai vossos companheiros discutindo; vede como é a própria disputa que, sem que se dêem conta, determina a posição de seus membros. Examinai-os bem, e deplorareis a lição de vosso enfadonho professor e da imitação de vosso inosso modelo. Como vos lastimo, meus amigos, se um dia tiverdes de trocar todas as falsidades que aprendestes pela simplicidade e pela verdade de Le Sueur! E será preciso fazê-lo, se desejardes ser alguém.” (DIDEROT, 1993, p.37)

O gosto pela natureza embalada na observação cotidiana e na verdade, leva Diderot a preferir os grandes coloristas aos excelentes desenhistas, pois, só a cor é verdadeira, “É o desenho que dá forma aos seres; cabe à cor dar-lhes vida. Eis o sopro divino que os anima” (DIDEROT, 1993, p.45). Diderot dirige-se à Chardin<sup>12</sup> como o artista na qual para contemplar sua produção artística não é necessário senão conservar os olhos dado pela natureza, pois, em sua obra já está a perfeita imitação da natureza, “[...] seu impetuoso pincel se compraz em misturar, com a maior ousadia, a maior harmonia, todas as cores da natureza, com todas as suas nuances.” (DIDEROT, 1993, p.51)

Ao referir-se à pintura de Chardin, Diderot ressalta as composições e o artista, destaca a beleza da imitação da natureza, a cor, a harmonia, a tridimensionalidade que envolve os objetos da pintura, julga que o trabalho desse artista é tão perfeito que sobressai melhor que a própria natureza, “Para enfatizar mais os aspectos admirativos que nutre pelas pinturas do amigo sugere, de maneira obtusa, que Chardin faz melhor do que a natureza.” (MOURÃO, 2008, p.60).

A título de exemplificação analisar-se-á o quadro de Chardin intitulado “Les attributs de la musique”<sup>13</sup> (Fig. 1), essa obra de 1765 apresenta uma grande quantidade de objetos espalhados sobre uma mesa, sendo esta coberta por um forro vermelho; depois de analisada a obra afirmando que “há uma estante, um archote, uma trompa de caça, bandolins,

<sup>12</sup> Jean-Baptiste-Siméon Chardin (Paris, 1699 - Paris, 1779) foi um dos mais célebres pintores do barroco francês. Tornou-se célebre pelas suas naturezas-mortas, representações de frutos e animais.

<sup>13</sup> “Os atributos da música”.

pentagramas [...]” (MOURÃO, 2008, p.62), nosso crítico da arte se surpreende com um objeto que ocupa o centro do quadro, e não conseguindo determiná-lo afirma: “Se um ser animado nocivo, uma serpente, fosse pintada igualmente verdadeira, ele assustaria” (DIDEROT apud MOURÃO, 2008, p.62), nesta perspectiva pode-se afirmar que Diderot faz uma livre associação, não se preocupando com a fidelidade do que se está sendo representado na obra, ele simplesmente associa o observado na obra com a primeira coisa que surge em sua imaginação. A principal observação apresentada pelo enciclopedista a respeito da obra de Chardin, é justamente essa proximidade tão profunda com a natureza, manifestando a harmonia e a verdade presente na composição do pintor, e principalmente a cor, pois, para Diderot o grande colorista, e neste caso Chardin, “é aquele que captou o tom da natureza e dos objetos bem iluminados e que soube introduzir harmonia em seu quadro.” (DIDEROT, 1993, p.50)

O Enciclopedista opta por apreciar o que há de mais manifesto nas telas do pintor – a composição, retomando de uma outra forma o que ele havia observado ao dirigir-se a Chardin quando ao se deparar com as pinturas do mesmo, afirma que ele as executa de maneira mais perfeita que a verdadeira natureza [...] Ao exaltar a cor na pintura de Chardin, Diderot a privilegia, não obstante a harmonia e a verdade presentes nos quadros do pintor, tirante o desenho. (MOURÃO, 2008, p.65)



Figura 1: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Les attributs de la musique, 0,91 x 1,45, 1765, Musée du Louvre, Paris

### 4.3 Pintura de gênero versus pintura de história

No capítulo cinco da obra *“Ensaio sobre a pintura”*, Diderot analisa a problemática da composição, e o tema de maior relevância desta análise é a distinção que nosso filósofo faz entre a pintura de gênero e a pintura de história, ou ainda, composição pitoresca e composição expressiva, em resumo, pode-se dizer que:

A composição pitoresca é aquela que apenas pretende agradar aos olhos, a expressiva pretende se dirigir à alma, num sentido pedagógico moralizante. Diderot acrescenta que a composição expressiva pode ser também pitoresca, trata-se de não sacrificar o seu conteúdo ao prazer do olho. (ALVIM, 2007, p.486)

O pintor de gênero se dedica principalmente a pintar cenas de características ordinárias, representa cenas da vida diária; esse tipo de pintura trata-se de um estilo sóbrio, realista, comprometido com a descrição de cenas rotineiras, temas da vida diária como homens dedicados a seu trabalho, mulheres cuidando dos afazeres domésticos, ou até mesmo paisagens. Enquanto o pintor de gênero volta sua atenção para a cena que se apresente diante de seus olhos, o pintor de história pinta obras sobre temas que muitas vezes nem viu, ou simplesmente os viu em um tempo remoto.

O pintor de gênero tem sempre sua cena diante de seus olhos; o pintor de história, ou nunca a viu ou apenas por um instante. E, de resto, um é puro e simplesmente imitador, copista de uma natureza comum; o outro é, por assim dizer, o criador de uma natureza ideal e poética. Ele caminha sobre uma linha difícil de ser mantida. De uma lado desta linha, ele cai na banalidade; e do outro, no exagero. (DIDEROT, 1993, p.117)

Sabe-se que na natureza existe uma diversidade de seres, uns são inertes, imóveis, insensíveis, não pensantes, e outros são sensíveis, vivos e pensantes, portanto, desta distinção poder-se-ia dizer que os pintores de gênero tentam imitar a natureza morta, ao passo que os pintores de história voltam o seu olhar para a natureza viva e sensível. Entre esse dois tipos de pintores há certo menosprezo de um em relação ao outro, os pintores de históricos consideram os pintores de gênero como “[...] espíritos estreitos, vazios de ideia, de poesia, de grandiosidade, de nobreza, de gênio, que não ousam perder de vista um só momento [...] são homens dedicados a assuntos triviais, a pequenas cenas domésticas apanhadas nas esquinas [...]” (DIDEROT, 1993, p.120), o pintor de gênero, por sua vez considera a pintura histórica como um gênero totalmente romanesco que não se preocupa com a verdade, nada tem a ver com a natureza, sendo, portanto totalmente exagerados e revela-se uma mentira, “[...] são

totalmente imaginários, seja nos detalhes, que ele apanhou não se sabe de onde, seja no assunto inteiro, que o artista nunca viu fora de cabeça oca [...]” (DIDEROT, 1993, p.121). Porém, Diderot não menospreza um tipo de pintura em relação à outra, mas, afirma que:

[...] a pintura de gênero apresenta quase todas as dificuldades da pintura histórica, que ela exige o mesmo tanto de talento, da imaginação, até mesmo de poesia, igual conhecimento do desenho, da perspectiva, da cor, das sombras, da luz, dos caracteres, das paixões, das expressões, dos drapejados, da composição; uma imitação mais fiel da natureza, uma grande atenção aos detalhes; e que, mostrando-nos as coisas mais conhecidas e mais familiares, seus juízes são mais numerosos e de superior qualidade. (DIDEROT, 1993, p.122)

Os comentários sobre os quadros dos pintores: Jean-Baptiste Greuze - pintor de gênero: -, e Joseph Vernet - pintor de história - (MOURÃO, 2008); servirão para termos uma noção da distinção apresentada por Diderot e identificar seu modo próprio de escrever sobre a arte.

Greuze<sup>14</sup> considerado pintor de gênero é apresentado como um pintor de entusiasmos, é marcadamente talentoso, seus trabalhos versam sobre todos os lugares: igrejas, mercados, casas, ruas etc., recolhe da natureza, no cotidiano, as ações, paixões e expressões, este pintor abre a Diderot a possibilidade de expor com minúcias os fatos presentes em seus quadros. Na obra de Greuze intitulada “Jeune fille qui pleure son oiseau mort”<sup>15</sup> (Fig. 2) de 1765, Diderot apresenta o quadro fazendo um relato das partes que formam o conjunto da obra, ele apresenta a beleza, a elegância, a dor e muitos outros aspectos que a imagem transmite.

Um quadro delicioso! O mais agradável e seguramente o mais interessante do Salão. Ela contempla o espectador; sua cabeça está apoiada sobre a mão esquerda; o pássaro morto está colocado na extremidade superior da gaiola, com a cabeça pendente, asas caídas, pés no ar. Que posição tão natural está a menina! Que bela sua cabeça! Que elegante o penteado! Quanta expressão em seu rosto! Sua dor é profunda, ela está inteiramente mergulhada em sua miséria. Que belo cadafalso é essa gaiola! Que graça naquela grinalda de folhas que a contorna. Que bela mão, que mão tão bela! que bonito braço! Observem a verdade nos detalhes de seus dedos, daquelas covinhas, a suavidade, o tom rosado com que a pressão da cabeça coloriu as pontas dos seus dedos delicados. Que encanto tem tudo isto! (DIDEROT, 2001, p.42, tradução nossa)<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 21 de agosto de 1725 - Paris, 4 de março de 1805) foi um pintor da França. Iniciou seus estudos com Grandon, que persuadiu o pai de Greuze a permitir que seu filho seguisse a carreira artística e acompanhá-lo a Lyon, mudando-se depois para Paris.

<sup>15</sup> “Jovem que chora seu pássaro morto”.

<sup>16</sup> ¡Un cuadro delicioso! El más agradable y seguramente el más interesante del Salón. Ella está de frente; tiene la cabeza apoyada en la mano izquierda: el pájaro muerto está posado en el borde superior de la jaula, con la cabeza colgando, las alas caídas, las patas al aire. ¡De qué modo tan natural está colocada la muchacha! ¡Qué bella es su cabeza! ¡Qué elegante su peinado! ¡Cuánta expresión en su cara! Su dolor es profundo; está sumida en su desdicha y lo está totalmente. ¡Qué bonito catafalco es la jaula! ¡Cuánta gracia tiene la guirnalda de hojas que serpentea alrededor! ¡Qué bella mano!, ¡qué mano tan bella!, ¡qué brazo tan bello! Observad la veracidad de



Figura 2: Jean-Baptiste Greuze, *Jeune fille qui pleure son oiseau mort*,  
52 × 45,6, 1765, Édimbourg, National Galleries of Scotland

Na análise desta obra Diderot ao comentar o rosto da jovem verifica que a menina tem uma idade que não corresponde com a idade do braço em relação à mão, verifica também que a cabeça e a mão são de modelos diferentes, toda essa análise realizada por Diderot é para justificar seu pensamento de que o detalhe presente na obra não compromete a harmonia do conjunto; pois há uma conformidade do objeto com a pintura.

O rosto dela é de uma menina de quinze ou dezesseis anos, e o braço e a mão de uma moça de dezoito ou dezenove. É um defeito perceptível nesta composição, porque a cabeça está apoiada na mão e as duas não combinam. Coloque a mão de outra forma e seria menos notável que ela é um pouco forte demais e bem definida.

---

los detalles de sus dedos; los hoyuelos, la suavidad, el tono rosado con el que la presión de la cabeza ha coloreado la punta de los delicados dedos y el encanto de todo.

O caso, meu amigo, é que a cabeça pertence a um modelo e a mão a outro. Apesar disso, a mão é muito real, muito bela e está perfeitamente colorida e desenhada [...] A cabeça está bem iluminada, a cor mais agradável que se pode dar a uma menina loira [...] O lenço listrado é largo, leve, de bela transparência. O conjunto é vigorosamente pintado sem prejudicar a delicadeza do detalhe. (DIDEROT, 2001, p.45, tradução nossa)<sup>17</sup>

Segundo Dobránszky, Diderot estabelece que entre a natureza/modelo e a obra de arte há algo a mais que está para além da mera reprodução de moldes academicistas amaneirados “[...] esse algo assume o caráter de um processo diferenciador próprio e, portanto, a semelhança deve passar por um crivo de caráter qualitativamente oposto ao das regras de convenção” (DOBRÁNSZKY, 1993, p.20), Diderot valoriza a harmonia da obra de arte e a admiração que a mesma causa no observador, o fim e o efeito que a obra de arte causa é “a comoção, que deve conduzir o espectador à virtude” (DOBRÁNSZKY, 1993, p.22).

Nosso filósofo não apresentou apenas as impressões observáveis externas do quadro, mas sua crítica valoriza também a impressão interior que a obra lhe causou, Diderot se expressa de forma imaginativa, de modo que o leitor consegue sentir o drama presente no quadro, ele utiliza-se de toda ternura e tristeza que a jovem passa por causa da perda de seu pássaro. A descrição abaixo apresenta a parte interior da crítica artística desenvolvida por Diderot, com o principal objetivo de desvendar a tristeza da jovem, nesta perspectiva, percebe-se que Diderot se envolve diretamente em seus textos.

Imediatamente nos surpreendemos falando com a menina, consolando-a. Isto é tão verdadeiro que me lembro de ter falado com ela diversas vezes da seguinte maneira: “Mas menininha, que profunda e reflexiva é sua dor! Que significa essa expressão sonhadora e melancólica? O quê? Por causa do passarinho? Não chores, estás angustiada, e os pensamentos se misturam com a sua angústia. Venha, menininha, abra para mim seu coração, diga-me a verdade. É a morte desse passarinho que faz você se fechar assim em si mesma tão triste?... Você baixa os olhos, não me responde. Suas lágrimas estão prontas para cair. Não sou pai, não sou indiscreto nem severo. Ah! Agora compreendo. Ele amava você, ele jurou a você durante muito tempo. Sofria muito. Como era possível ver sofrer uma pessoa que se ama!... Espera, deixa-me continuar. Por que fechar a minha boca com a sua mão? Esta manhã infelizmente sua mãe não estava. Ele veio; você estava sozinha: ele era tão bonito, tão amoroso, tão terno, tão encantador! Havia tanto amor nos olhos dele! Tanta verdade nas expressões! Dizia palavras que vão direto à alma, e enquanto as falava estava naturalmente de joelhos aos seus pés: isso também se percebe. [...] Ela havia

<sup>17</sup> Su cabeza tiene quince o dieciséis años, y su brazo y su mano dieciocho o diecinueve. Es un defecto de esta composición que se hace más sensible, porque como la cabeza está apoyada en la mano, una de las partes da enseguida la medida de la otra. Coloque la mano de otro modo y sólo se percibirá que es demasiado fuerte y que está demasiado caracterizada. Lo que pasa, amigo mío, es que la cabeza se ha tomado de um modelo y la mano de otro. A pesar de todo, la mano es muy real, muy bella y está perfectamente coloreada y dibujada. [...] La cabeza está bien iluminada, el color más agradable que se pueda dar a una muchacha rubia [...] El pañuelo rayado es amplio, ligero, de bellísima transparencia; pintado con fuerza, sin perjudicar la delicadeza del detalle.



te dado de presente o pássaro. Ora, encontrará outro tão lindo como esse... Mas há ainda uma coisa, seus olhos se fixam em mim, e se afligem. Há algo a mais? Fale, não posso adivinhar: E se a morte desse passarinho foi um presságio?... Que devo fazer? Que seria de mim? Se ele fosse ingrato... “Que loucura! Não fique com medo. Isso não acontecerá, é impossível.” Mas, meu amigo, você não ri ao ouvir uma pessoa grave e séria consolar uma menininha em um quadro pela perda do seu passarinho, pela perda de qualquer coisa de que você gosta? Mas observe como ela é bela! que interessante... Não gosto de afligir, e, apesar disso, não me importaria em ser a causa da sua aflição. (DIDEROT, 2001, p.43-45, tradução nossa.)<sup>18</sup>

Essa descrição feita por Diderot lembra o belo real ou essencial e o belo percebido, o primeiro aquele cuja presença se impõe e, o segundo o que está dentro do ser humano e o motiva para que reconheça a beleza do objeto, a descrição feita por Diderot deste quadro de Greuze apresenta, além da beleza pictural a liberdade de expressão do artista, Diderot é um grande gênio na arte de descrever obras, seu principal enfoque que lhe garante a maestria é o valor que o mesmo dá aos sentimentos e às paixões, novidade para o século XVIII, e que permanece atual na crítica da arte. Na opinião de Jean-Luc Chalumeau, Diderot:

[...] preconiza nos seus Salões (de 1759 a 1781) e sobretudo no seu “*Ensaio sobre a pintura*” publicado em apêndice ao Salão de 1765, a liberdade de expressão do artista, exaltando o valor primeiro dos sentimentos e das paixões humanas. Se ele não tem mesmo idéias estéticas originais, ele é um genial descritor das obras, inventando fórmulas literárias novas para melhor fazer penetrar seu leitor no mundo da pintura. (CHALUMEAU apud MOURÃO, 2008, p.76)

Vernet<sup>19</sup>, pintor histórico, é apresentado por Diderot no “*Ensaio sobre a pintura*”, como um grande pintor devido o tom sublime que as suas obras despertam no observador, a respeito da obra deste artista, nosso filósofo afirma: “É como se víssemos a natureza como

<sup>18</sup> Inmediatamente nos sorprendemos charlando con la muchacha, consolándola. Esto es tan cierto que recuerdo haberle dicho repetidas veces lo siguiente: “Pero, pequeña, ¡qué profundo y reflexivo es tu dolor! ¿Qué significa esa expresión soñadora y melancólica? ¿Es posible? ¡Por un pájaro! No lloras, estás afligida y el pensamiento acompaña tu aflicción. Vamos, pequeña, ábreme tu corazón: dime la verdad; ¿es la muerte del pájaro la que te hace tan poderosa y tristemente encerrarte en ti misma...? Bajas los ojos; no me respondes. El llanto está a punto de brotar. Yo no soy padre; no soy ni indiscreto ni severo... Muy bien, lo admito, él te quería, te lo juraba y lo juraba desde hacía mucho tiempo. Sufría mucho: ¿cómo ver sufrir lo que se ama...? ¡Espera!, déjame continuar; ¿por qué me cierras la boca con tu mano...? Esta mañana, por desgracia, tu madre estaba ausente. Él vino; tu estabas sola: él era tan bello, tan apasionado, tan tierno, tan encantador... ¡Había tanto amor en sus ojos!, ¡tanta verdad en las expresiones! Decía esas palabras que van derechas al alma, y, al decirlas, estaba arrodillado ante ti: esto también se concibe. [...] ¡Ah, ya comprendo!, el pájaro te lo había regalado él: bueno, encontrará otro igual de bello... Eso tampoco es todo: tus ojos se fijan en mí y se afligen; ¿hay algo más? Habla, no puedo adivinarlo...” “¿Y si la muerte del pájaro no fuera sino un presagio...? ¿Qué haría?, ¿qué sería de mí? Si él fuera un ingrato...” “¡Qué locura! No temas: ¡no puede ser, no será!”. Pero, amigo mío, ¿no se ríe usted oyendo cómo un grave personaje se divierte consolando a una muchacha pintada de La pérdida de su pájaro, de la pérdida de todo lo que usted quiera? Pero observe qué bella es, qué interesante... No me gusta afligir; a pesar de ello, no me disgustaría demasiado ser la causa de su pena.

<sup>19</sup> Claude Joseph Vernet (Avignon, 14 de agosto de 1714 - Paris, 3 de dezembro de 1789) foi um pintor, desenhista e gravurista francês. À sua época, Vernet foi o mais famoso pintor de paisagens.

produto da arte e, reciprocamente, se por acaso o pintor repete o mesmo encantamento na tela, como se víssemos o efeito da arte do mesmo modo que o da natureza” (DIDEROT, 1993, p. 61). Em suas análises, Denis Diderot ressalta os tons sombrios, as águas, os dias e as cores da obra de Vernet, enfatiza que este pintor começa a partir do nada, “[...] ele não descreve as cenas pintadas, ele as recria, comparando-o ao Criador e à instantaneidade de suas criações, à realidade da natureza e aos poetas” (MOURÃO, 2008, p.78). A metodologia diderotiana consiste em colocar o leitor dentro do acontecimento para que o mesmo possa vivenciá-lo, conferindo à sua descrição uma autenticidade e uma beleza. O texto seguinte é uma descrição de Diderot acerca de um naufrágio (Fig. 3), no qual o leitor poderá perceber e vivenciar a perfeição com que Diderot exerce seu trabalho de crítico, apresentando as suas impressões acerca do quadro de Vernet, ou seja, descreve com minuciosidade o que o quadro lhe demonstra interiormente e picturalmente:

[...] O mar estronda, os ventos assobiam, o trovão ressoa, o clarão sombrio e pálido dos relâmpagos rasga as nuvens, mostra e furta a cena. Escutamos o barulho de um navio cujos lados se fendem, seus mastros estão inclinados, suas velas rasgadas; alguns sobre a ponte têm os braços levantados em direção ao céu, outros são lançados nas águas, eles são levados pelas altas marés contra os rochedos vizinhos onde o sangue deles mistura-se à espuma que os clareia; vejo os que flutuam, os que estão prestes a desaparecer no abismo, os que se apressam para alcançar a costa contra a qual serão abatidos. A mesma variedade de sinais, ações e expressões reina sobre os espectadores: alguns arrepiam-se e desviam a vista, outros socorrem, outros olham, imóveis; há os que acenderam o fogo sob uma rocha; eles se ocupam em reanimar uma mulher moribunda, e espero que consigam. Virem seus olhos sobre um outro mar, e verão a calma com todos os seus encantos; as águas tranquilas, serenas e agradáveis estendem-se, perdendo imperceptivelmente sua transparência e se iluminando imperceptivelmente sua superfície, desde a costa até onde o horizonte toca o céu; os navios estão imóveis, os marinheiros, os passageiros estão todos divertindo o mais que podem para distrair. [...] De que nuances os céus estão coloridos! Como as nuvens caminham, se movem e vêm pôr nas águas a coloração de suas cores! Vão ao campo, voltem seus olhares para o firmamento dos céus, observem bem os fenômenos do instante, jurarão que cortamos um pedaço da grande tela luminosa que o sol clareia, para o transportar e colocá-lo sobre o cavalete do artista; ou fechem suas mãos e façam um tubo que só deixe perceber um espaço limitado da grande tela, e jurarão que é um quadro de Vernet que pegamos sobre seu cavalete e o transportamos para o céu. [...] É impossível reproduzir suas composições, é necessário vê-las. Suas noites são tão tocantes quanto seus dias são belos; seus Portos são tão belos quanto esses pedaços de imaginação são excitantes. Igualmente maravilhoso, seja seu pincel cativo submetendo-se a uma natureza dada, seja sua musa desimpedida de entraves seja livre e abandonada a ela mesma; incompreensível, seja que ele empregue o astro do dia ou aquele da noite, a luz natural ou as luzes artificiais para iluminar seus quadros; sempre harmonioso, vigoroso e sensato, tal qual os grandes poetas, os homens raros nos quais o julgamento equilibra tão perfeitamente a verve que eles nunca são nem exagerados nem indiferentes; seus coretos, edifícios, vestimentas, ações, homens, animais, tudo é verdadeiro. (DIDEROT apud MOURÃO, 2008, p.80)

Nesta descrição percebe-se que Diderot considera Vernet como um poeta, pois na sua pintura a verdade se mostra transparente, há na obra deste artista uma beleza de harmonia de sensatez e de equilíbrio. A descrição da tela feita por Diderot e a observação da tela pelos espectadores revelam a dinamicidade vivencial das ações representadas pelo artista, segundo a descrição de Diderot, Vernet coloca o espectador em relação direta com a pintura “[...] os personagens retratados por Vernet e que acompanham o naufrágio são tomados pelos mesmos gestos, olhares e sensações dos náufragos pintados” (MOURÃO, 2008, p.82). Diderot faz uma leitura da imagem na ordem temporal transportando o leitor para o espaço representado pela imagem, enfatizando que as composições de Vernet quando vistas são sentidas e tocantes (MOURÃO, 2008).



Figura 3: Joseph Vernet: Naufrage,  
96 x 134,5 cm, 1759, Musée Groeninge, Bruges

## 5 CONCLUSÃO

Para Diderot, todos os homens estão de acordo que exista o belo, muitos o sentem apesar de poucos saberem o que realmente o seja. O autor do *“Tratado sobre o belo”* quer dizer simplesmente que o belo é profundamente sentido por todos os seres humanos, e que a sua ação, o seu reconhecimento e, as suas produções na arte, são anteriores e independentes ao seu conceito; o belo corresponde a uma reação sensível do homem, pode se manifestar de maneira imediata e espontânea, ou seja, não é necessariamente uma construção racional; percebe-se que Diderot é sensualista atribuindo às sensações todo e qualquer conhecimento.

A novidade que Diderot trouxe ao campo estético consiste na sua nova abordagem em relação à pintura e a nova maneira de abordar o belo, essa novidade leva Diderot a dialogar com o seu século, e com a atualidade, Diderot é o precursor da crítica artística, utilizando os seus próprios termos, ele é um gênio que conseguiu ver a novidade presente na natureza de seu século.

Acerca da nova maneira de abordar o belo, o Enciclopedista fundamenta seu pensamento da beleza enquanto relação entre objetos, ou seja, é por meio da relação que se percebe a beleza do objeto; a principal preocupação de Diderot era apresentar a origem das noções de relações, pois, por meio de suas análises da teoria do belo presente nos pensadores de seu tempo e nos tempos remotos, percebeu-se uma lacuna a respeito deste assunto; desta análise, o pensamento estético diderotiano acerca do belo concluiu que a relação é o único aspecto que está presente em todos os objetos e é somente a partir dele que se pode falar do belo e de seus graus, pois, quando se percebe mais relações há mais beleza, quanto se percebe menos relações há menos beleza.

A França na época de Diderot passava por uma grande transformação cultural, pois, o iluminismo tinha como meta iluminar o pensamento das pessoas, dando-lhes oportunidade de conhecer, para formar um senso crítico. Os ensaios sobre a arte pictórica e as críticas de Diderot fundaram uma nova forma de criticar, não mais extremamente subjetiva e emotiva, mas também com fundamentos teóricos racionais, por esse motivo pode-se dizer que Diderot é um dos precursores da crítica artística, seu trabalho foi de fundamental importância para a atualidade, pois se percebe que esse modo de escrever críticas artísticas está presente até hoje, ou seja, com Diderot devido a sua preocupação com a verdade surge o verdadeiro crítico, preocupado em transmitir ao leitor por meio da criação literária uma perfeita descrição pictural, imbuída de interioridade e exterioridade, descreve-se o quadro artisticamente e

levanta suas impressões internas; destaca-se a harmonia entre literatura e pintura em suas produções críticas.

Outro ponto a ser considerado é a preocupação de Diderot em relação à arte enquanto imitação da natureza, nesta perspectiva, Diderot levanta uma crítica às academias de arte que colocam os alunos durante muito tempo diante de um modelo determinado tolhendo sua capacidade expressiva, sua liberdade; como proposta Diderot apresenta a natureza como o verdadeiro modelo, na qual o pintor deve recorrer para produzir suas obras; observando os diferentes objetos presentes no cotidiano, far-se-á com mais precisão, liberdade e expressão um quadro, pois, segundo Diderot o que encanta os olhos do espectador e lhe chama a atenção é ver no quadro a realidade; a beleza de uma pintura de gênero e de uma pintura histórica consiste nesta proximidade com a natureza.

O trabalho de Denis Diderot tem uma grande importância para a evolução do pensamento estético e principalmente na formulação filosófica da crítica artística, nosso autor realmente tratou com maestria essa problemática, abrindo para a atualidade uma gama de possíveis investigações acerca da arte como expressão da liberdade e, principalmente da seriedade de uma crítica fundamentada na verdade.

## REFÊRENCIAS

ANTUNES, M. Arte. In: **Logos Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia**. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo, 1989, v. 1, p.471-482.

ALVIM, P. A. ; DE ANDRADE BRANCO, Leonardo ; BARRETO VIANNA, Pedro . Os Salões de Arte e o Surgimento da Cultura de Massa nos Séculos XVIII e XIX. In: XVI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2007, Florianópolis. **ANPAP - XVI Encontro**, 2007.

BAYER, Raymond. **História da estética**. Lisboa: Estampa, 1995.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. SP: Papirus: 1993. 181p.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. 131p. (Primeiros Passos, 46)

DIDEROT, Denis. Traduções. In: DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. **No tear de palas. Imaginação e gênio no século XVIII: uma introdução**. 1991. Cap. 5, p.344-459. Dissertação (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da UNICAMP, Campinas.

DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a pintura**. Tradução Enid Abreu Dobrânszky. Campinas, SP: Papirus: 1993. 148p.

DIDEROT, Denis. Tratado sobre o belo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.) **Diderot: Obras II - Estética, Poética e Contos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. p.231-263.

DIDEROT, Denis. Recopilación de críticas periodísticas de Denis Diderot. In: Fèvre, Fermín. **Orígenes periodísticos de la crítica de arte**. Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo, 2001, p.25-52.

DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. Os Ensaio sobre a pintura de Diderot: uma estética da sensibilização. In: DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a pintura**. Tradução Enid Abreu Dobrânszky. Campinas, SP: Papirus: 1993. p. 11-27.

ECO, Umberto (org.). **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004. 438 p.

FERREIRA, Aurélio B. Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, [19--]. p. 406-411. v.3

GUINSBURG, Jacó. Denis Diderot. **Revista USP**, São Paulo, n.4, p.123-146, dez/jan/fev. 1990.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Denis Diderot: Ensaio sobre a pintura (1766). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura textos essenciais - vol. 9: O desenho e a cor**. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006. p.63-71

LUPPOL, Ivan Kapitonovich. **Diderot**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1940.

MATOS, Gregório de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

MONTERO PACHANO, Patricia Carolina. Una interpretación de lo bello a partir de Diderot y Burke. In: **Revista de Filosofía**, Maracaibo, v. 24, n. 52, jan 2006 . Disponível em: <[http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0798-11712006000100003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712006000100003&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 12 out. 2013.

MORAES, Marcelo Jacques de. Denis Diderot: imagem, alteridade e valor. **Terceira Margem: revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura**, Rio de Janeiro, ano VII, n.8, p.126-144, 2003.

MOURÃO, Elder João Teixeira. **Denis Diderot: a formulação de uma crítica de arte para além do Iluminismo**. 2008. 98f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: A Evolução do Conceito de Belo**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 259p.

ROMANO, Roberto. Diderot à porta da caverna platônica: sonhos, delírios e figuras da razão. In: GUINSBURG, Jacó (Org.) **Diderot: Obras I - Filosofia e Política**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. p.15-45.

SANTOS, Magnólia Costa. A percepção do belo. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v.7, n.13, p.71-83, jan./jun. 1993.

VARES, Sidnei Ferreira de. O problema da arte no pensamento de Platão. In: **PROMETEUS** Ano 3 – n. 6, jul/dez, 2010, p. 91-106.